3 1761 07448993 1

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/mittelenglischeg00ml

STUDIEN

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

LORENZ MORSBACH
O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN

HEFT XLIV

ALEXANDER MÜLLER

MITTELENGLISCHE
GEISTLICHE UND WELTLICHE LYRIK DES XIII. JAHRHUNDERTS
(MIT AUSSCHLUSS DER POLITISCHEN LIEDER) NACH MOTIVEN UND
FORMEN

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1911

MITTELENGLISCHE GEISTLICHE UND WELTLICHE LYRIK DES XIII. JAHRHUNDERTS

(MIT AUSSCHLUSS DER POLITISCHEN LIEDER)

NACH MOTIVEN UND FORMEN

VON

ALEXANDER MÜLLER

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1911

PR
351
M84

LIBRARY
MAR 3 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1054399

Vorwort.

Ein Teil der vorliegenden Arbeit wurde schon im vorigen Jahre mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät als Dissertation gedruckt. Die vollständige Abhandlung führt die Betrachtung der geistlichen Lyrik bis etwa 1310 fort und beschäftigt sich auch mit den weltlichen Liedern des 13. Jahrhunderts, so dafs nunmehr die sämtlichen überlieferten geistlichen und weltlichen lyrischen Gedichte des 13. Jahrhunderts mit Ausnahme der politischen Lieder im Zusammenhange behandelt vorliegen. Die Gesichtspunkte für die Betrachtung der me. Lyrik in vorliegender Arbeit sind aus der Einleitung zu ersehen.

Indem ich nun mein Buch der Öffentlichkeit übergebe, möchte ich es nicht unterlassen, Herrn Geheimrat Morsbach nochmals zu danken für die Anregung und stets bereitwillige Förderung der Arbeit sowie für seine Bemühungen um den Druck derselben.

Hannover, im September 1911.

Alexander Müller.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Literatur IX

Einleitung: Stand der Forschung und Ziel der vorliegenden Arbeit . 1

Überlieferung. Chronologie der Handschriften. Periodeneinteilung . 6

I. Periode: Älteste lyrische Gedichte des Me. in vorwiegend nicht strophischer Form 6

II. Periode: Bis etwa 1250 7

III. Periode: Bis etwa 1310 8

Inhalt der Hss. nach der Chronologie geordnet 8

I. Periode 8

II. Periode: Bis etwa 1250 8

III. Periode: Bis etwa 1310 9

Geistliche Lyrik. Allgemeine Charakteristik 12

1. Motive 12

2. Stil 18

3. Metrik 34

1. Strophe 34

2. Versmafs 35

3. Reim 37

4. Alliteration 38

Vorbemerkung über Spuren lyrischen Gepräges in nicht lyrischen Dichtungsarten 39

Betrachtung der geistlichen Lieder als Ganze 43

I. Periode: Älteste geistliche Lyrik des Me. in vorwiegend nicht strophischer Form 43

Zusammenfassung für die lyrischen Gebete der ersten Periode 56

II. Periode: Geistliche Lyrik bis etwa 1250 57

I. Marienlieder 57

II. Jesuslieder 67

III. Betrachtungslyrik 71

Anhang 80

Ergebnis der Betrachtung der geistlichen Gedichte der zweiten Periode 81

Seite

III. Periode: Geistliche Lyrik bis etwa 1310 84

I. Marienlieder 84

II. Jesuslieder 90

III. Betrachtungslyrik 114

Ergebnis der Betrachtung der geistlichen Lyrik der dritten Periode 128

Weltliche Lyrik 134

I. Weltliche Lyrik vor 1250 134

II. Weltliche Lyrik bis etwa 1310 136

Ergebnis der Betrachtung der weltlichen Lieder des 13. Jahrhunderts 155

Schlufs 158

Literatur.

ten Brink, Geschichte der englischen Literatur. Berlin 1877. 2. Aufl. 1899.

Brandl, Geschichte der mittelenglischen Literatur in Pauls Grundriſs II, 1.

W. H. Schofield, English Literature from the Norman Conquest to Chaucer. London 1906.

The Cambridge History of the English Literature. Cambridge 1907.

K. Böddeker, Altenglische Dichtungen des Ms. Harley 2253. Berlin 1878.

Vgl. dazu die Besprechungen von:

E. Kölbing, ESt. II, 499—517.

J. Schipper, Anglia II, 507—513.

Th. Wiſsmann, Literaturblatt für germanische und romanische Philologie I. 1880. S. 214—218.

E. Kölbing, Zu On god ureisun of ure lefdi. ESt. I, 169.

J. Zupitza, Zu Long Life. Anglia I, 410—414.

R. Köhler, Der Mann im Monde. Anglia II, 137 ff.

H. Varnhagen, Zu Long Life. Anglia II, 71 ff.

— Zu Long Life. Anglia III, 67 ff.

— Eine Marienklage. Anglia II, 252 ff.

— Zu dem Klageliede Maximians. Anglia III, 275 ff.

E. Einenkel, Eine englische Schriftstellerin aus dem Anfange des 13. Jhs. Anglia V, 265 ff.

J. Aust, Beiträge zur Geschichte der mittelenglischen Lyrik. Archiv 70, 253 ff.

J. Zupitza, Cantus beati Godrici. ESt. XI, 401 ff.

Vgl. dazu:

T. A. Archer, A note on St. Godric. Engl. hist. rev. 17, 479 f.

J. Zupitza, Zu den Cantus beati Godrici. Archiv 90, 142 f.

W. Vollhardt, Einflufs der lateinischen geistlichen Literatur auf einige kleinere Schöpfungen der englischen Übergangsperiode. Diss. Leipzig 1888.

Vgl. dazu:

Wülker, Anglia XI, 324f. Anzeige.

Fr. Lauchert, ESt. XIII, 79ff. Besprechung.

M Jacoby, Vier mittelenglische geistliche Gedichte aus dem 13. Jh. Diss. Berlin 1890.

Vgl. dazu:

Arthur Napier, Eine weitere Fassung des me. Gedichtes „Worldes blis ne last no throwe". Archiv 87, 262—265.

F. Holthausen, Textkritische Notizen zu „Worldes blis ne last no throwe". Archiv 88, 374.

Fr. Lauchert, Über das englische Marienlied im 13. Jh. ESt. 16, 124—142.

A. Napier, Eine me. Compassio Mariae. Archiv 88, 181—189.

F. Holthausen, Zu Morris, Old English Miscellany. Archiv 88, 369—372.

E. Kölbing, Beiträge zur Erklärung und Textkritik me. Dichtungen. ESt. 17, 296f. 299.

F. Holthausen, Zu ae. Dichtungen des Ms. Harley 2253, ed. Böddeker. Anglia XV, 189ff.

A. Napier, Zum Archiv 97, 309ff.; Archiv 98, 130.

W. Heuser, Die Kildare-Gedichte. Bonner Beiträge XIV. Bonn 1904.

H. Thien, Über die englischen Marienklagen. Diss. Kiel 1906.

Vgl. dazu:

G. H. Gerould's, ESt. 37, 406f. Besprechung.

W. Marufke, Der älteste englische Marienhymnus. Diss. Breslau 1907.

Schipper, Englische Metrik I. Bonn 1881.

— Grundrifs der englischen Metrik. 1895.

Schlüter, Metrik des Harley Ms. 2253. Archiv 71, 357ff.

L. Morsbach, Vorlesungen über Metrik. W.-S. 1907/08.

Trautmann, Anglia V, Anz. 111ff., Abschn. V, S. 118ff.

— Anglia XVIII, 96.

Menthel, Anglia VIII, Anz. 49ff., S. 60.

W. Wagner, Sawles Warde. Bonn 1908.

Texte.

Poema Morale, ed. Lewin. Halle 1881 [= PM.]; auch Zupitza-Schipper: Übungsbuch, 7. Aufl., 1904, S. 81.

Ancren Riwle, ed. J. Morton: Cambden Soc. [= AR.].

Hali Maidenhad: EETS. 18 [= HM.].

Cantus beati Godrici: Zupitza, ESt. 11, 401 ff.

Lyrische Gebete: Morris, EETS. 29. 34, S. 182 ff. 200 ff. 204 ff. 208 ff. 268 ff.

On god ureisun of ure lefdi: EETS. 29. 34, S. 191 ff.; auch Zupitza-Schipper: Übungsbuch, 7. Aufl., 1904, S. 106 ff.

Old English Miscellany: Morris, EETS. 49 [= OEM.].

Vgl. dazu:

Wells, Owl and Nightingale. 1907.

Wolderich, Über die Sprache und Heimat einiger frühme. religiöser Gedichte des Jesus- und Cotton Ms. (EETS. 49). Diss. Halle 1909.

Kuckuckslied und Prisoners Prayer, ed. Ellis: Transactions of the Philological Society 1868/69, S. 97 ff. und Ellis: EETS. Extra Series VII, 419 ff. 428 ff.

Altenglische Dichtungen des Ms. Harl. 2253, hrsg. K. Böddeker. Berlin 1878.

Klagelied Maximians: Varnhagen, Anglia III, 275 ff.

Vier me. geistliche Gedichte des Arundel Ms. 248, ed. Jacoby. Diss. Berlin 1890.

Einige Gedichte noch: Reliquiae Antiquae, ed. Wright.

Kildare-Gedichte: Heuser. Bonn 1904.

Einige Gedichte des Digby Ms. 2 und Digby 86, ed. Furnivall: EETS. 117, 753 ff.; desgl. Archiv 97, 309. 312.

Hymns to the Virgin and God: EETS. 53, Appendix.

Einleitung.

Stand der Forschung und Ziel der vorliegenden Arbeit.

Die Gesamtdarstellungen der englischen bezw. mittelenglischen Literatur behandeln auch die me. Lyrik in ihrem Rahmen, doch kann von ihnen natürlich nicht verlangt werden, das Material vollständig vorzuführen. Diesen Werken mufs es in der Hauptsache darauf ankommen „gröfsere Epochen und ganze Dichtungsgattungen in ihren Hauptzügen zu charakterisieren". (Wifsmann S. 216.)

So gibt ten Brink in seiner Literaturgeschichte eine Charakteristik der me. Lyrik, indem er einige der bedeutendsten Gedichte herausgreift und Proben in Übersetzung mitteilt.

Ähnlich verfahren neuerdings Schofield und die Cambridge History.

Was Brandls Darstellung in Pauls Grundrifs anlangt, so erschöpft auch diese das Material keineswegs, und das Vorgehen Brandls ist überdies nicht geeignet, in das Wesen der Lyrik hineinzuführen, da durch das Gruppieren nach Landschaften manches den Motiven nach zusammengehörige auseinandergerissen wird.

Von Textausgaben besitzen wir zunächst die ausgezeichnete Sammlung der ältesten lyrischen Gedichte im Old English Miscellany von Morris; dann die Ausgabe der englischen Gedichte des Harley Ms. 2253 von Böddeker (1878), der zwar viele Mängel anhaften, die jedoch den Vorteil bietet, dafs die lyrischen Gedichte der Handschrift gesammelt

vorgeführt werden, so dafs wir einen Einblick in die Lyrik der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bekommen.

Von Sammelhandschriften kommt dann noch die neuerdings von Heuser veranstaltete Herausgabe der Kildare-Gedichte nach dem Harley Ms. 913 in Betracht (1904). Hier wird die Sprache der Gedichte untersucht und ihre Entstehung nach Irland verlegt. Die einzelnen Gedichte, unter ihnen auch einige lyrische, werden mit literar-historischen Einleitungen versehen.

Auch die Veröffentlichung von 4 geistlichen Liedern des Arundel Ms. 248 durch Jacoby (1890) möge hier erwähnt werden, und diese Dissertation bietet auch eine Zusammenstellung aller diesen Liedern ähnlichen me. Gedichte.

Dazu kommen noch einige einzeln veröffentlichte Lieder (vgl. Literatur: Texte).

Unter verschiedenen Gesichtspunkten wurde nun die me. Lyrik Gegenstand der Darstellung.

Auf die Anregung Böddekers, aber vor allem Wissmanns, der dessen Ausgabe rezensierte, untersuchte Aust den weltlichen Einfluſs auf die me. geistliche Lyrik, welcher sich nach ihm als besonders stark erweist in der zweiten Hälfte des 13. Jhs., der Zeit also, welcher die Lieder des Harley Ms. 2253 entstammen; doch werden auch einige Gedichte des Miscellany berücksichtigt und die Folgezeit wird kurz berührt. — Wir wollen hier gleich das Urteil Laucherts über diese Arbeit hinzufügen (ESt. 16, 136 unterm Strich): „der Verfasser wird der älteren geistlichen Lyrik doch wohl nicht ganz gerecht, wenn er sie nach einigen noch vorhandenen Nachbildungen lateinischer Hymnen beurteilt und als ihren Charakter überhaupt eine farblose, verschwommene, alles individuellen Gefühlsausdrucks entbehrende religiöse Empfindung bezeichnet."

Dann beschäftigen sich einige Arbeiten mit der Frage nach dem lateinischen bezw. französischen Einfluſs auf die me. Lyrik. Vollhardt behandelt den „Einfluſs der lat. Literatur auf einige kleinere Schöpfungen der englischen Übergangsperiode" und indem er auf einige lyrische Stücke (EETS. 29. 34) zu sprechen kommt, weist er die Ansicht Einenkels

(Anglia V) zurück, der erklärte, dafs diese früher für Prosa gehaltenen Dichtungen von Frauen (ancren) verfafst wären und zahlreiche Entlehnungen aus Schriften enthielten, die hauptsächlich für Frauen bestimmt waren, wie Ancren Riwle und Hali Maidenhad. Dem gegenüber will Vollhardt für die erwähnten Dichtungen lateinischen Einflufs wahrscheinlich machen; er hat auch tatsächlich für ein an Maria gerichtetes Gebet eine lateinische Quelle gefunden, deren poetische Erweiterung das Gedicht darstellt (vgl. später). Auch für On god ureisun möchte Vollhardt Übertragung aus dem Lateinischen annehmen, gegenüber Kölbing (ESt. I), welcher die Beziehungen zur ags. Literatur hervorhebt.

Laucherts Besprechung dieser Dissertation (ESt. 13) führt indessen die Ausführungen Vollhardts auf das richtige Mafs zurück (vgl. später).

Mit dem lat. Einflufs, und zwar auf die englischen Marienklagen, beschäftigt sich dann noch Thien (1906). Von diesen Dichtungen gehören aber nur 3 dem 13. Jh. an, alle übrigen stammen aus späterer Zeit.

Vor allem dem französischen Einflufs ist eine Arbeit von Lauchert gewidmet (ESt. 16, 124 ff.), die ihr Hauptaugenmerk auf die Lyrik des Miscellany richtet — das Urteil dieses Gelehrten über Austs Behandlung dieser frühesten me. Lyrik haben wir schon erwähnt. Lauchert ist der Meinung, „dafs das Marienlied überhaupt durch franz. Einflufs in die englische Literatur eingeführt worden sei“ (S. 124). Neben franz. werden aber auch lat. und germ. Bestandteile in der me. Lyrik aufgezeigt, und das „Fortwirken der verschiedenen Einflüsse“ wird noch in der zweiten Hälfte des 13. Jhs. verfolgt.

Aufser diesen umfangreicheren Arbeiten über me. Lyrik liefern zahlreiche Aufsätze verschiedener Gelehrter Beiträge und Bemerkungen zu einzelnen Gedichten:

ESt. I, 169; II, 499—517; XI, 401 ff.; XVII, 296/7. 299;
Anglia I, 410—414; II, 137 ff.; II, 71 ff.; III, 67 ff.; II, 252 ff.; III, 275 ff.; XV, 189 ff.;
Archiv 87, 262—265; 88, 181—189; 88, 369—372; 88, 374; 98, 130 ff.

(Nähere Angaben siehe Literatur.)

Was die Form der Lyrik anlangt, so beschränken sich die meisten der genannten Arbeiten auf die Erwähnung des Nötigsten; ausführlicher sind nur Jacoby und Heuser. Im Besonderen über die metrischen Verhältnisse handelt Schipper und im Anschlufs daran Schlüter für die lyrischen Gedichte des Harley Ms. 2253.

Mit den frühesten lyrischen Gebeten befassen sich ausführlicher Trautmann, Anglia V, XVIII, Menthel, Anglia VIII. Vgl. dazu jetzt: Wagner, Sawles Warde (1908).

Aus dem so skizzierten Stande der Forschung erhellt die Notwendigkeit einer Arbeit, welche auf Grund alles, jetzt so zerstreut vorliegenden Materials und mit Heranziehung aller überlieferten lyrischen Erzeugnisse die Entwicklung der me. Lyrik darstellt. Dieser Aufgabe haben wir uns für die ältere me. Zeit unterzogen; und zwar gilt es, die me. geistliche und weltliche Lyrik des 13. Jhs. nach ihren Motiven und Formen aus ihren Anfängen heraus bis zu ihrem Höhepunkte zu verfolgen.

Auszuscheiden sind zunächst die politischen Lieder, die in metrischer Hinsicht eine Sonderstellung einnehmen; auch würde hinsichtlich der behandelten Gegenstände ein näheres Eingehen auf die politischen Verhältnisse, wie sie jedes einzelne Gedicht wiederspiegelt, nicht zu umgehen sein.

Was ferner die Frage nach dem lat. bezw. franz. Einflufs anlangt, mit der sich einige der erwähnten Arbeiten befafst haben, so werden wir darauf nicht näher eingehen; denn um die Beziehungen der me. Lyrik zu ihren lat. oder franz. Vorbildern bis in alle Einzelheiten zu verfolgen, dafür, so glauben wir, stehen uns noch nicht genügend Mittel zur Verfügung: es sind eben die lat. und franz. Lieder in den meisten Fällen nicht sicher zu datieren, es läfst sich also die Priorität und gegenseitige Beeinflussung nicht sicher feststellen. Die genannten Untersuchungen mögen daher als Hinweise auf Ähnlichkeiten gelten, und ohne uns näher darauf einzulassen, müssen auch wir uns stets gegenwärtig halten, dafs der lat.-franz. Einflufs ein nicht zu unterschätzender gewesen ist.

Um nun unser Ziel zu erreichen, werden wir auf folgende Weise vorgehen. Wir nehmen zunächst die chronologische Ordnung der Gedichte nach den Handschriften vor, dann geben wir eine allgemeine Charakteristik der me. Lyrik nach Motiven, Stil und Form und schliefsen daran die Betrachtung der einzelnen Gedichte als Ganze unter diesen Gesichtspunkten. Unser Vorgehen im Besonderen bei der Betrachtung der Gedichte als Ganze werden wir am besten erst nach der allgemeinen Charakteristik zeichnen.

Wir kommen also zuerst zur Chronologie.

Überlieferung. Chronologie der Handschriften. Periodeneinteilung.

Nach der Chronologie der Hss. sind wir in der Lage 3 Perioden in der Entwicklung der älteren me. Lyrik zu unterscheiden:

I. Periode: Älteste lyrische Gedichte des Me. in vorwiegend nicht strophischer Form.

Hier sind zu behandeln:

Einige Cantus des hl. Godric († 1170), deren 2 in frühesten Aufzeichnungen aus dem 12. Jh. erhalten sind: Laud Ms. 413, und von denen der dritte nur im Ms. Reg. 5 F VII aus dem Anfange des 13. Jhs. überliefert ist. (Vgl. Zupitza, ESt. XI, 415. 418. 429.)

Ferner: Einige lyrische Gebete aus Hss. der ersten Hälfte des 13. Jhs. (vgl. Wagner, Sawles Warde VI. XIV). Ihrer Form, und wir können auch sagen ihrem ganzen Charakter nach sind sie älter als die übrigen Gedichte aus der 1. Hälfte des 13. Jhs. Sie sind noch nicht in Strophen geschrieben (darüber später) und wir trennen sie am besten von der Behandlung der strophischen Gedichte ab.

Auch On god ureisun of ure lefdi läfst sich am besten in dieser Periode behandeln und an die lyrischen Gebete anschliefsen. Schofield setzt dafür c. 1210 an, doch sind solche bestimmte Angaben lieber zu unterlassen; Marufke hält das Gedicht für das älteste englische Marienlied nach Godric, was er aber nicht beweisen kann (vgl. Isb. 1907), da doch wahrscheinlich einige Gedichte der folgenden Periode älter sind als dieser Hymnus. Die Priorität aller einzelnen Gedichte hat

sich aber noch nicht mit Sicherheit feststellen lassen. Die Gedichte dieser Periode sollen daher nicht etwa der Zeit nach von denen der nächsten getrennt gelten, sondern andere Gründe (Form und Charakter) bestimmen uns, diese Gebete von den übrigen Gedichten der 1. Hälfte des 13. Jhs. gesondert zu behandeln.

II. Periode: Bis etwa 1250.

Hierher gehören die Lieder des Old English Miscellany, die uns in folgenden Hss. überliefert sind: Cotton Caligula Aix, Jesus College Ms. 29, Same Ms., Additional Ms. 27, 909, Egerton Ms. 613.

Dazu kommt ein Gedicht aus dem Trinity College Cambr. B 14. 39, und ein Lied aus Harley Ms. 978.

Was die Datierung der Hss. Cotton Caligula Aix und Jesus College (Oxford) I Arch. 1. 29 anlangt, so fällt ersteres in die 1. Hälfte des 13. Jhs., letzteres in die 2. Hälfte. Vgl. Wells Ausgabe von Owl and Nightingale, 1907, S. VII u. IX, und besonders Wolderich, Dissertation S. 2 ff., daselbst auch über die Datierung des Lunerон. Die Entstehungszeit der Lieder des Jesus Ms. liegt danach einige Dezennien später als die der Cottongedichte; doch ändert das an unserer Periodeneinteilung nichts. Äufserlich sind nur die aus dem Cotton Ms. stammenden Gedichte als die wahrscheinlich ältesten voranzustellen.

Vom Harley Ms. 978, welches das Kuckuckslied auf folio 10b enthält, sind etwa die ersten 30 folios beträchtlich älter als der 2. Teil, der das Gedicht auf die Schlacht bei Lewes (1264) überliefert. Sir Frederic Madden legt die Abfassung des 1. Teils etwa 20—30 Jahre früher; damit würden wir auf 1234 bis 1244 kommen, vielleicht etwa 1240. Geschrieben wurde die Hs. von einem John of Fornsete aus Reading in Berkshire. Schofield gibt 1226 für das Kuckuckslied an (vgl. Ellis, EETS. VII, 420. 420A; Schofield 444).

Das Egerton Ms. 613 stammt nach Zupitza (Übungsbuch 7. Aufl. S. 81) von der Grenze des 12./13. Jhs., doch ist es nach Warner und Herbert etwas später anzusetzen (vgl. Paues in Anglia N. F. XVIII, S. 222).

III. Periode: Bis etwa 1310.

Hierher sind zu rechnen Gedichte aus den Hss.: Ms. 54 D 5. 14 (Corp. Christi Coll. Oxford), 13. Jh., Arundel Ms. 248, Digby 2, Digby 86, Liber de antiquis legibus mit dem Prisoner's Prayer, Harley Ms. 913, Harley Ms. 2253.

Betreffs der Datierung des Arundel Ms. vgl. Jacoby S. 3: 2. Hälfte des 13. Jhs.

Das Prisoner's Prayer wird von Ellis, EETS. VII, 428 c. 1270 angesetzt.

Das Harley Ms. 913 ist nach Heuser S. 19 in der Hauptmasse zwischen 1308 und 1315/18 entstanden, also im 1. Viertel des 14. Jhs.

Für das Harley Ms. 2253 wird von Böddeker die Zeit um 1310 angegeben.

Das Digby Ms. 86 wird von Furnivall, EETS. 117, S. 757 c. 1275 datiert.

Inhalt der Hss. nach der Chronologie geordnet.

I. Periode.

3 Cantus beati Godrici († 1170)

Cotton Ms. Nero A XIV.

On wel swuðe god ureisun of god almihti [= UrGA.]
On lofsong of ure lefdi [= Lofs. Lefdi]
On lofsong of ure louerde [= Lofs. Lou.]
On god ureisun of ure lefdi [= On god ur.]

Cotton Ms. Titus D 18.

Þe wohunge of ure lauerd [= Wohunge]

Lambeth Ms. 487.

On ureisun of ure louerde [= UrGA.]

II. Periode: Bis etwa 1250.

Cotton Caligula Aix (1. Hälfte 13. Jh.) und Jesus College Ms. 29 (2. Hälfte 13. Jh.).

[OEM. 20.] Long Life.

[OEM. 21.] Orison of our lady.
„ 22. Doomsday.
„ 23. Death.
„ 24. Ten abuses.
„ 25. A lutel sooth sermun.

Jesus College Ms. 29 (2. Hälfte 13. Jh.).
OEM. 11. The annunciation of the Virgin Mary.
„ 12. Fragment of a Song.
„ 13. Signs of Death.
„ 14. Three sorrowful tidings.
„ 16. Orison of our Lord.

Same Ms.
OEM. 5. Fortune.
„ 6. The five joys of the Virgin.
„ 8. Anthem of St. Thomas the Martyr.
„ 10. A Luveron.

Additional Ms. 27, 909.
OEM. 27. A prayer to our Lady.

Egerton Ms. 613 (nach 1200).
OEM. 28. A song to the Virgin.
„ 29. A prayer to the Virgin.
„ 30. A song on the Passion.

Trinity College Cambr. B 14. 39 [Rel. Ant. I, 48].
The five joys of the Virgin.

Harley Ms. 978 [EETS. VII, 426] (1240?).
The Cuckoo song.

III. Periode: Bis etwa 1310.

Ms. 54 D 5. 14 (Corpus Christi Coll. Oxford) (13. Jh.).
1. Hymn to the Virgin [= H. I]
2. Hymn to the Virgin [= H. II]
3. Hymn to God [= H. III]

Arundel Ms. 248 (2. Hälfte 13. Jh.).
1. Verkündigung Mariae [Ar. I]
2. Passionslied [Ar. II]
3. Unbeständigkeit des Irdischen [Ar. III]
4. Passionslied [Ar. IV]

Digby 2.

1. Christ on the Cross [= GL. 11]
2. Hail Mary.
3. A Resolve to Reform [= Res. Ref.]

Digby 86 (c. 1275).

4. Les diz de Seint Bernard
5. Ubi sunt qui ante nos fuerunt } [= GL. 17]
6. Chauncon de nostre Dame [= GL. 9]

In dieser Hs. auch: Le regret de Maximian (vgl. Anglia III, 275; Böddeker, Maximon S. 244).

Liber de antiquis legibus (13. Jh.).

Prisoner's Prayer (EETS. VII, 432 ff.; RA. I, 274) c. 1270.

Harley Ms. 913 (Heuser) (1. Viertel 14. Jh.).

[Heuser S. 81.] Hymn by Michael Kildare [RA. II, 190]
„ 128. Christ on the Cross.
„ 154. Satire on the people of Kildare [RA. II, 174]
„ 166. A Rhyme beginning Fragment [= RhbFr.]
„ 170. Elde [RA. II, 210 Old Age]
„ 174. A Lullaby [RA. II, 177]
„ 180. Erthe.
„ 184. 5 evil things.

Harley Ms. 2253 (Böddeker) (um 1310).

Geistliche Lieder.

GL. 1. Middelerd for mon wes mad.
„ 2. Of a mon matheu þohte.
„ 3. Heȝe louerd, þou here my bone.
„ 4. Suete Jesu, king of blisse.
„ 5. Jesu crist, heouene kyng.
„ 6. Wynter wakeneþ al my care.
„ 7. When y se blosmes springe.
„ 8. Jesu, suete is þe loue of þe.
„ 9. Stond wel, moder, vnder rode.
„ 10. Jesu for þi muchele miht.
„ 11. I syke when y singe.
„ 12. Nou skrinkeþ rose & lylie flour.
„ 13. Blessed be þou, leuedy.
„ 14. Ase y me rod þis ender day.

GL. 15. Maiden moder milde.
„ 16. God, þat al þis myhtes may.
„ 17. Lustneþ alle a lutel þrowe.
„ 18. Lutel wot hit anymon.
Böddeker S. 244: Maximon.

Weltliche Lieder.

WL. 1. Johon.
„ 2. Alysoun.
„ 3. Liebesflehen.
„ 4. Des Dichters Reue.
„ 5. Die Schöne von Ribbesdale.
„ 6. Begegnung im Walde.
„ 7. Heimliche Liebe.
„ 8. Frühlingslust und Frühlingsliebe.
„ 9. Warnung.
„ 10. Amors Rat.
„ 11. Erhörung.
„ 12. Des Dichters Klage.
„ 13. Der Mann im Monde.
„ 14. Gruſs an die Geliebte.

Geistliche Lyrik. Allgemeine Charakteristik.

Indem wir uns nun zu den Gedichten selber wenden und zwar zur geistlichen Lyrik, haben wir zunächst eine allgemeine Charakteristik derselben zu geben; wir werden alle Erscheinungen, welche in Bezug auf Motive, Stil und Form allen Gedichten gemeinsam sind, oder wenigstens sehr häufig auftreten, herausstellen. Auf diese Weise wird sich später bei der Betrachtung der Gedichte als Ganze zeigen, was die einzelnen Lieder von einander scheidet, und welche Besonderheiten jedes derselben aufzuweisen hat.

1. Motive.

Ihrer Bestimmung nach ordnen sich die geistlichen Lieder in 3 Gruppen, je nachdem sie mehr lyrischen Charakter tragen wie die Marien- und Jesuslieder, oder mehr betrachtenden Inhalt haben. Jene sind Preis- und Bittgedichte, da sie in mehr oder minder hohem Grade den Preis der Jungfrau oder ihres göttlichen Sohnes singen und Bitten daranknüpfen. Preis und Bitte sind also die wichtigsten Motive dieser Art geistlichen Lyrik; dazu kommen noch einige weitere, von denen das individuelle und das betrachtende Moment hier nähere Ausführung verdienen.

Alle diese Motive finden nämlich in typischer Weise Ausdruck, und wir werden uns im Folgenden von der Ausgestaltung der Motive in dieser Richtung ein Bild zu machen haben. Dabei ist es uns natürlich nicht möglich, sämtliche der unendlich häufig wiederkehrenden Ausdrücke und Wendungen anzuführen, es wird genügen für jedes Motiv einige

der häufigsten und wichtigsten mitzuteilen, sodafs uns dessen Charakter klar wird.

Für den Preis der Maria kommen folgende Ausdrucksweisen zur Verwendung:

1. Benennungen wie Jungfrau, Mutter, Himmelskönigin:
   Leuedi sainte marie, moder and maide (OEM. 27, 1)
   . . . moder of milder[t]nisse (OEM. 29, 2)
   . . . quene of houene (OEM. 29, 21)
   . . . quen of storre (OEM. 29, 29)
   . . . . . quene
   of heouene and eorþe . . . (OEM. 6, 51/52)
   . . . quen in londe (RA. I, 48, 25)
   Ich am Godes wenche (OEM. 11, 13)

2. Anreden in der Form einer Metapher:
   maidnes clenhad, moderes flur (Cant. Godr. I, 6)
   suete flur of parays (OEM. 29, 2)
   Moder milde flur of alle (H. II, 1)

3. Desgl. in der Form der Metonymie:
   mines liues leome (On god ur. 2)
   . . . mire soule liht and mine heorte blisse
   mi lif and mi tohope, min heale . . . (On god ur. 5/6)
   þu ert hele and lif and liht . . . (OEM. 21, 11)
   of kare conseil þou ert best . . . (OEM. 28, 10)
   of alle wery þou ert rest (OEM. 28, 12)
   folkes froure & engles blis (H. I, 2)

4. Beifügung eines Epitheton:
   Suete leafdi (Lofs Lefdi 1)
   . . . lauedi so fair and so briht (OEM. 29, 17)
   Briht and scene quene . . . (OEM. 29, 29)
   Seinte Marie, moder milde (RA. I, 48, 13)
   . . . Lauedi freo (OEM. 29, 11)
   . . . maiden cleane . . . (On god ur. 69)
   Leuedi milde softe & swote (H. I, 21)

5. Aussagen wie:
   þu ert briht and blisful (On god ur. 19)
   þat is so freo (OEM. 21, 40)
   . . . þat is so fayr and so briht (OEM. 28, 1)

6. Desgl. in folgender Weise:

so muchel is þin milce (On god ur. 79)
Heo brohte us blisse . . . (OEM. 21, 6)
of alle wimmen þu berest þet pris (H. I, 6)
nis non maide of þine heowe (H. I, 13)

In diese Gruppen lassen sich die meisten, wenn auch nicht alle Ausdrucksweisen zum Preise Marias einfügen. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Preise Jesu (die Gruppen entsprechen denen mit den gleichen Ziffern vorher).

1. Benennungen wie:

Iesu crist heouene king (GL. 5, 1)
ffor þou art kyng of alle (GL. 5, 5)
. . . þat king of lif (Ar. 4, 7)
. . . king of blisse (GL. 4, 1)
Heȝe louerd . . . (GL. 3, 1)
Iesu crist sod god sod man (PrPr. 7)

2. Anreden in der Form einer Metapher:

þat child þat wes so milde . . . (OEM. 30, 21)

3. Desgl. in der Form der Metonymie:

Iesu min holi luue. mi sikere swetnesse Iesu min heorte. mine soule hele. Swete iesu mi leof. mi lif. mi leome. min healewi . . . mi weole, mi wunne . . . (UrGA. 2)

. . . myn huerte lyht (GL. 4, 5)
. . . myn huerte bote (GL. 4, 9)

4. Epitheta:

trusti kyng and trewe in trone (GL. 3, 4)
Suete iesu . . . (GL. 4, 1)
Iesu, milde & softe (GL. 7, 21)
Iesu, milde and suete (GL. 7, 41)

5. Aussagen wie:

Iesu þat wes milde & fre (GL. 10, 41)
þou art so fre & bryht (GL. 7, 27)
he is so meoke milde & god (GL. 18, 11)
þat is so milde of honde (OEM. 30, 9)
þat is so milde and wlong (OEM. 30, 11. 21)

6. Desgl. in folgender Weise:

he þolede harde stoundes.
al for mon he þolede ded (GL. 10, 34)

he was nailed to þe tre,
wiþ scourges yswonge:
al for mon he þolede shame . . . (GL. 10, 43)

þat us so duere bohtes (GL. 5, 17)
. . . þat al þis world haþ wroht (GL. 3, 101)

for him þat boyht us in þe rode;
from his side ran þe blode;
so dere he gan vs bie (Res. Ref. 14)

for he þat dude his body on tre (GL. 12, 51)
for ous þou sheddest þi suete blod (GL. 16, 19)

Bei der Bitte zur Jungfrau können wir folgende Arten unterscheiden:

1. Bitte zur Maria selbst um Hilfe:

help þu me . . . (OEM. 29, 16)
helpe þurh þin milde mod . . . (OEM. 29, 19)

Help us nu þat we ne mysse
of þat lif þat is to cume (OEM. 6, 7)

Beo ure scheld from ure ivo
and yef us þine blessyng (OEM. 6, 13)

Ac help us at ure lyues ende . . .
And us alle to heouene sende
hwenne we schulle þis lif for-gon (OEM. 6, 45)

Levedi thou have merci of me! (RA. I, 48, 12)
þu bring us ut of kare of drede (H. I, 29)
þu sschalt us in to heouene lede (H. I, 31)
þu bring us in to eche wunne (H. I, 47)

leuedi bring us to þin bolde
& sschild us from helle wrake (H. I, 63)

2. Bitte um Fürsprache:

þu praie ihesu crist þi sone þat he me i-wisse (OEM. 29, 3)
ber min erende wel to deore sune þine (OEM. 27, 38)

bid for us him . . .
þat þe forgiue hus senne and wrake
and clene of euri gelt us make . . . (Ar. I, 51)

Man wendet sich also an die Jungfrau um Hilfe, um Vergebung der Sünden, um Gnade am Ende unserer Tage, um Schutz vor dem höllischen Feuer. Das stets so heifs ersehnte Ziel ist die himmlische Seligkeit, von der keine menschliche Zunge erzählen kann.

Daneben wird Maria auch angerufen, sich für den Menschen als Fürsprecherin bei ihrem Sohn zu verwenden.

Hinsichtlich der Bitte zu Jesus wird es genügen, einige wenige Ausdrücke mitzuteilen. Wir haben hier ganz ähnliche Verhältnisse wie bei der Bitte zur Jungfrau (1.).

iesu help þat hit be sene
ant shild vs from helle (GL. 6, 13)
he bring us to wynne (GL. 11, 59)
Iesu for þi muchele miht
þou ȝef us þi grace,
þat we mowe dai & nyht
þenken o þi face. (GL. 10, 1)
he may oure soules to heuene led (GL. 10, 29)
ȝef us alle god endyng (GL. 5, 2)
þou haue merci of me (GL. 5, 9)
. . . louerd þu vs blesce (H. III, 16)
He bring hus vt of this wo (PrPr. 40)

Das individuelle Moment findet in folgenden Versen Ausdruck:

wel ofte ich sike and sorwe make ne mai ich neuer blinnen (OEM. 29, 7)
Mine werkes lauedi heo makieþ me ful won (OEM. 29, 13)
þe sunnes þat ich habbe ievn heo rewweþ me ful sore (OEM. 29, 22)

Inne mete and inne drinke ic habbe ibeo ouerdede.
and inne wel sittende schon in pruttere iwede.
hwanne ich ihurde of gode speke, ne hedd ich hwat me sede.
hwan ich hier-of rekeni schal. wel sore me mei drede. (OEM. 27, 41)

To longe ich habbe sot i-beo.
Wel sore ich me adrede.
Iluued ich habbe gomen and gleo.
And prude and feire wede. (OEM. 21, 31)

when y þenke on iesu ded,
min herte ouer werpes;
mi soule is won so is þe led
for mi fole werkes. (GL. 10, 11)

ofte when y syke
& makie my mon . . . (GL. 11, 41)

ofte y sike & mourne sare (GL. 6, 3)
on mi folie y þohte (GL. 12, 13)

myn herte of dedes wes for dred
of synne þat y haue my fleish fed,
and folewed al my tyme; (GL. 12, 21)

Durch das individuelle Moment lernen wir also die Gründe für die Hilfsbedürftigkeit des Dichters kennen. Er ergeht sich in Klage wegen Mangels an sittlicher Kraft, in Selbstanklage und Reue. Besonders häufig kehrt der Gedanke des Poema Morale wieder:

Unnut lif ic habb ilæd. end ȝyet me þincð ic lede.
þanne ic me biþenche wel. sore ic me adrede.

Im grofsen Ganzen stellt sich das Motiv dar als Ausdruck persönlicher Sündhaftigkeit, Unzulänglichkeit sittlicher Kraft und reuiger Zerknirschung.

Das betrachtende Moment tritt uns an folgenden Stellen entgegen:

mi flehs is foul. þis world is fals . . . (OEM. 29, 10)
in þis false fikele world so me led and steore (OEM. 29, 30)
Al þis world schal ago.
wið seorhe and wið sore.
And al þis lif we schule for-go. (OEM. 21, 21)
þis world is butent ure ifo (OEM. 21, 25)
þis liues blisse nis wurð a slo (OEM. 21, 28)
al þis world geþ away,
me þynkeþ hit neȝyþ domesday
nou man gos to grounde; (GL. 10, 25)
þat in þis world nys no blys,
bote care, serewe & pyne; (GL. 5, 23)
of þis worldes ioie, hou hit geþ al to noht (GL. 6, 5)
Alle we shule deye, þah vs like ylle (GL. 6, 10)
worldes wele mid y-wise
ne lasted buten on stunde. (Pr. Pr. 29)

Das betrachtende Moment handelt somit von der Vergänglichkeit, Unbeständigkeit, Nichtigkeit der Welt, von der Falschheit der Menschen und ähnlichem; die Welt und die Menschen, also Aufserpersönliches ist Gegenstand der Behandlung. In der Betonung dieses Aufserpersönlichen bildet das betrachtende Moment gewissermafsen ein Gegenstück zum individuellen, welches die eigene Person in den Vordergrund der Betrachtung stellte.

Die Ausführung dieser Motive in typischer Weise gilt nun ja vor allem von den lyrischen Marien- und Jesusliedern, doch fehlen die typischen Mittel keineswegs bei den Betrachtungsgedichten, wenn sie gleich keinen so breiten Raum einnehmen, da sich diese Lieder vornehmlich der Betrachtung widmen und als eine weitere, freiere Ausgestaltung des betrachtenden Moments der Marien- und Jesuslieder ausweisen.

2. Stil.

Was den Stil anlangt, so kann es bei einer allgemeinen Betrachtung nicht unsere Aufgabe sein, das gesamte Material vorzulegen — das ist Sache einer eigenen Stiluntersuchung — doch werden wir das Ergebnis mitteilen, auf welches uns die für unseren Zweck angestellten Sammlungen geführt haben. Wir werden hervorheben, von welchen Stilmitteln in der me. Lyrik Gebrauch gemacht wird und in welchem Umfange sie verwendet werden. Eine Auswahl für jedes Stilmittel wird dasselbe genügend kennzeichnen.

I. Figuren und Tropen.

Epitheton ornans.

Beiwörter haben wir schon beim Preis der Maria und Jesu unter Gruppe 4 kennen gelernt. Ihrer sind nicht sehr viele — wir erinnern an Ausdrücke wie die folgenden:

suete leafdi; briht and scene quene . . .
sainte marie, moder milde . . .
suete iesu; iesu, milde & softe . . . —

doch werden dieselben Beiwörter häufig wiederholt und nehmen einen breiten Raum in den geistlichen Gedichten ein.

Umschreibung.

Eine Reihe von Umschreibungen für Maria und Jesus sind uns schon früher begegnet (Preis 1). Wir heben hier noch einige andere hervor.

Für den Himmel:

in heouene bur (OEM. 10, 184)

in mine fader boure (OEM. 22, 69)
Leuedy quene of parays (OEM. 28, 33)
to þin riche (GL. 13, 35)
to heoueriche lizte (OEM. 23, 264)
in o stude þat is ful heyh (OEM. 6, 30)

Für den Teufel ist die gewöhnliche Umschreibung:

þe feond (OEM. 16, 53; OEM. 23, 13)

andere Bezeichnungen sind:

Sathanas (OEM. 23, 199. 213)
. . . þroz wikidnes of Satan (Lull. 30)
þe foule þing (GL. 17, 145)
Lucifer, þat foule wyht (GL. 17, 103)
Sathanas þe cwed (OEM. 23, 213)

Die Hölle wird umschrieben durch:

þe foule put . . . (vgl. OEM. 28, 44; OEM. 23, 175. 111. 181)
þustre stude (OEM. 23, 204)
helle boure (Hymn 145)
euer glowind glede (Hymn 39)
þe loþe hous (GL. 12, 19)

Von Verbalbegriffen sind in gröfserer Verbreitung vorhanden Umschreibungen von „sterben", „tot sein" und „gebären":

wende heonne (OEM. 21, 19)
wan þu list hupon þe bere (Ar. 3, 17)
of moder haue blis (Ar. 1, 36)
of þe sprong þe ble (GL. 15, 11)
þer schal a child in þe kenyen and springe (OEM. 11, 6)

Aus der Fülle der übrigen, einzeln vorkommenden Umschreibungen, führen wir nur noch einige an:

þi bur is sone ibuld (OEM. 23, 153)
þe pouer chest ssal be þi nest (Hymn 67)
god ending (OEM. 21, 9)
on þe laste day (OEM. 23, 33. 49)
Pouir was þin incomming,
so ssal be þin outegoing, (Hymn 41)
þis sake, al þah hit seme suete (GL. 1, 13)
þat derne dop þis derne dede.
þah he ben derne done
þis wrakeful werkes vnder wede (GL. 1, 8—10)

ferner:

Toward his ende he hyeþ blive (OEM. 18, 21)

þat sittest bold a bench (Hymn 68)
myn herte ouer werpes (GL. 10, 12)
þi dawes beþ itold, þi iurneis beþ icast (Lull. 32)
and brace þe ȝates of þat prisun (OEM. 30, 66)

Vergleiche.

Vergleiche sind in der geistlichen Lyrik zwar nicht von grofser Häufigkeit, doch fallen sie sehr in die Augen und sind von besonderer Wirkung. Die folgenden Beispiele mögen hier genügen:

we falleþ so flur when hit is frore (GL. 1, 63)
þat art swettur þan eny flur (OEM. 10, 151)
he schal to-dreosen so lef on bouh (OEM. 10, 48)
and faleweþ so doþ medewe gres (OEM. 10, 16)
so dew on grasse in somer-is dai (Hymn 12)
þat is better þan gold oþer pel (OEM. 10, 146)
þu ert swetture þan eny spis (OEM. 10, 168)
þu asteȝe so þe daiȝ rewe (H. I, 9)
Briȝter þan þe day-is liȝt (OEM. 28, 3)
rooleþ ase þe roo (GL. 2, 50)
so dur islawe (OEM. 30, 59)

Da sind also Blumen im allgemeinen, Laub, Gras, Tautropfen, Gold und Kostbarkeiten, das Tageslicht, das Reh und andere Tiere zum Vergleich herangezogen. Dazu kommen noch weitere Vergleiche wie: Windstofs, Schatten, Marmor, Erde, Galle usw.

Anspielungen.

In der Form des Vergleichs sind auch manchmal die Anspielungen auf Persönlichkeiten aus der Geschichte und Sage gehalten:

as Henry ure king (OEM. 10, 82)
so veyr as Absalom (OEM. 10, 83)

Anderer Art sind folgende Anspielungen:

Do bi Salemones rede (OEM. 20, 21)
of David þe riche king (H. I, 42)
Al bot þe wrech brol þat is of Adamis blode (Lull. 10. 28. 29. 35)

Damit sind die Anspielungen in der geistlichen Lyrik aber auch schon fast erschöpft.

In ungefähr gleichem Umfange treten Metonymie und Synecdoche auf. Beiden Stilmitteln begegnen wir ziemlich häufig.

Metonymie.

Das Herz wird in einer Reihe von Ausdrücken zum Sitz der Gedanken und Empfindungen gemacht:

for he was þin heorte neyh (OEM. 6, 28)
freo of heorte (OEM. 10, 94)
hit makeþ heorte to smerte me (GL. 8, 60)
mid herte y þohte al on a may (GL. 14, 3)

Die Welt steht für das, was die Welt bietet: Menschen und weltliche Güter:

ne let þu noht þe world us blende
þat is ful of vre ivon (OEM. 6, 43)
when we beþ wiþ þis world forwleint (GL. 1, 60)
þis world me wurcheþ wo (GL. 2, 49)
al þis world schal ago (OEM. 21, 21)

Blut und Wunden sagt man für die Leiden, die dadurch hervorgerufen werden:

he bohte us wiþ his holy blod (GL. 18, 9)
He brac þe bond
wit wunde (OEM. 30, 18—20)

Die Dauer der Leiden soll die Leiden selbst ausdrücken:

he þolede harde stoundes (GL. 10, 34)
Sone, y fele þe dedestounde (GL. 9, 10)

Licht, Segen, Freude, Wonne stehen für den Himmel, welcher jene verleiht:

and ȝef us þat eche lyht (OEM. 6, 55)
god us lene of his lyht (GL. 3, 105)
to þe blis þat is wiþouten ende (GL. 13, 28)
to þe blis þat faillet nout (Ar. 2, 48)
to þe ioie þat tunge ne may telle (GL. 13, 32)
in to eche wunne (H. 1, 47)

Trost, Hoffnung, Schutz, Heil, Leben, Licht, Rat, Hilfe, Ruhe, Liebe, Tag ... werden für deren Spender gebraucht:

þu ert froure (OEM. 8, 9)
folkes froure & engles blis (H. I, 2)
þou ert day wiþoute nyht (GL. 4, 6)
my soule fode (GL. 4, 29)

Andere Wendungen dieser Art haben wir schon oben bei den Motiven (Preis 3) aufgeführt.

Die Hand vertritt Macht und Freigebigkeit:

in þine hond is mihte mest (H. III, 16)
þat is so mild of honde (OEM. 30, 9)

Von vereinzelt auftretenden Ausdrücken seien noch genannt:

nauep my saule bute fur and ys (OEM. 12, 1)
al is heore hot iturnd into cold (OEM. 10, 78)
war þe for his hokes (GL. 17, 11)

Synecdoche.

Teile des menschlichen Körpers stehen für den Menschen selbst:

ne mizte no tunge tellen (OEM. 23, 57)
þenken o þi face (GL. 10, 4)
and þi neose coldeþ.
and þi tunge voldeþ. (OEM. 13, 3. 4)
alle buen false þat bueþ mad boþ of fleysh & felle (Gl. 13, 30)
of hire he tok fleysh & bon (Gl. 14, 11)
and of hire fleas iboren wes (Ar. I, 43)
such serewe haþ myn sides þurhsoht (GL. 3, 78)

Einzelnes steht statt der Gattung:

Aufzählung aller Edelsteinarten:

Hwat spekstu of eny stone,
þat beoþ in vertu oþer in grace,
of amatiste, of calcydone,
of lectorie and tupace,
of iaspe, of saphir, of sardone,
smaragde, beril and crisopace? (OEM. 10, 169)
gold ne seoluer, vouh ne gray (OEM. 10, 28)
wiþ skarled and wiþ palle (OEM. 25, 10)
an rideþ uppe stede
and uppen palefrei (OEM. 22, 29. 30)
wiþoute stede & palefrei (GL. 17, 101)
þis rym . . . ich þe sende (OEM. 10, 193)

Einzelne für die Gesamtheit:

þat luuieþ malekin (OEM. 25, 54)
þat luuieþ janekin (OEM. 25, 56)
Heo biholdeþ wadekin (OEM. 25, 65)

Angabe bestimmter Zahlen:

He is betere an hundredfolde (OEM. 10, 179)
of schorte seuen fote (Hymn. 54)
Her nauestu blisse daies þreo (OEM. 20, 35)
Be þou þre nizt in a þrouz (Erthe 42)
in pining ziue a ferþing (Hymn 49)
a peni ber to molde (Hymn 43)

Unbestimmte Angaben:

lutle hwile he her ilest (OEM. 10, 22)
wiþ me he woned awhile (GL. 3, 54)

Eine grofse Rolle spielt die Stunde als Zeitangabe:

ant stunt my lyf astunde (GL. 3, 94)
wiþin a lutel stounde (GL. 10, 30)
ne ly þou none stounde (GL. 17, 69)
Monnes luue nys buten o stunde (OEM. 10, 49)

In Vergleich zu diesen beiden Stilmitteln hat die Metapher eine reichlich doppelt so grofse Verbreitung genommen.

Metapher.

a) Bei Substantivbegriffen.

Man spricht von Banden der Liebe, der Sünde, des Teufels:

ic em in þine loue bende (H. I, 35)
He brac þe bond | wit wunde (OEM. 30, 18—20)
hou suete bueþ þi loue bonde (GL. 4, 24)
. . . ut of fendes bende (H. III, 27)

von den Wunden der Liebe:

he heleþ alle luue wunde (OEM. 10, 156)

Die Jungfrau nennt man Blume:

Leuedi flur of alle þing (OEM. 28, 28) (vgl. Preis 2)

Für den Menschen finden sich eine Unmenge von Namen wie Holz, Holzklotz, Erdenklofs, Erde, Schmutz, Pilger:

for siker heiles þu ert wud (Ar. 3, 50)

For ȝe beþ trenne worþi to brenne
in bitter helle kiue (Hymn. 29)
þou clotte of clai (Hymn. 87)
nu liđ þe clei-clot (OEM. 23, 73)
þu ert eorþe to god sede (H. I, 25)
of fole fulþe þu art isowe (OEM. 20, 33)
child þu ert a pilgrim in wikednes ibor (Lull. 25)

Die Taten der Menschen werden als Spiele bezeichnet:

þat itelle a poure play,
þat furst is fair & seþþe vnsete (GL. 1, 14. 15)
sone beþ þis gomenes gon (GL. 1, 51)

Der Himmel heifst hohes Haus, Brautgemach:

þou lihtest from þe heȝe hous (GL. 8, 138)
and leue cumen to his brudþinge (OEM. 10, 207)

Das Blut fliefst in Strömen, Fluten:

and how þe stremis erniþ of is swet blode (CroCr. 12)
out of þin huerte orn þe flod (GL. 4, 39)

Zu diesen und anderen geläufigeren Ausdrucksweisen treten noch zahlreiche weniger häufig oder einzeln gebrauchte, von denen wir nur folgende als Beispiele nennen:

þis worldes loue is bute o res (OEM. 10, 10)
my soule fode (GL. 4, 29)
ne leches drench (OEM. 20, 18)
of þe hori sinne lake (Hymn 111)
þat bred of hele & of lif . . . (H. III, 26)
In false woning is monnes lyf (GL. 17, 31)

b) Bei Verbalbegriffen.

Häufig finden wir Wendungen wie:

Gebunden von Sorge, Sünde, Hunger, Milde:

so stronge care me bint (OEM. 30, 5)
Ich eom ibunde sore mid wel feole seonne (OEM. 27, 5)
Hunger me hauiþ ibund (Hymn 103)
of milce ful ibunden (Ar. I, 50)

Mit Blut, Wunden erkauft:

ihesu mit ti suete blod þu bohtest me . . . (OEM. 29, 32)
and bohte us wiþ is wounde (GL. 18, 4)

In Sünde, in Torheit liegen, fallen:

& lip in shame & synne (GL. 10, 22)
In lupere lastes y am layn (GL. 3, 8)
an ende he castep us fol colde
in sunne and serewe sype (GL. 1, 54)
ycast in care (GL. 3, 89)
in folie me wes luef to falle (GL. 16, 14)

und demgegenüber aufstehen für sich freimachen von Sünde:

up & be god champioun
stond & fal no more adoun (GL. 17, 148)
ȝef þu fallest sone arys
ne ly þou none stounde (GL. 17, 68)
. . . and up aris
of senne (Ar. 3, 47)

Die Menschen, die Wangen welken:

yfalewe as flour ylet forþfare (GL. 3, 90)
þat al y weolewe away to noht (GL. 3, 79)
His fair lere falowiþ and dimmiþ his siȝte (CroCr. 7)
he schal to-dreosen (OEM. 10, 48)

Das Herz bricht entzwei:

me þunchep myn herte brekep a tuo (GL. 3, 49)
min herte ouer werpes (GL. 10, 12)

Sünde, Sorge, schlechtes Leben verfolgt den Menschen:

hit siwep me ful sore (GL. 3, 72)

Man flieht Sünden, Gelüste, Schmerzen:

þarfore ich þenche sunne fleo (OEM. 21, 36)
alle unþewes & lustes fle (GL. 8, 127)
atscapen peyne (GL. 8, 187)

Sünden wegwaschen:

he wes hure sunnes euerichon
mid is swete blode (OEM. 30, 63)

Dazu kommen noch zahlreiche vereinzelt gebrauchte Metaphern wie:

þat ne schal drinke of deapes drench (OEM. 20, 8)
þu lickest huni of þorn iwis
wan opre repen he wrþ bikaut (Ar. 3, 23. 24)
Litel dwel ȝov hauiþ ilent (Hymn 32)
al we beþ iclung so þe clai (Hymn 15)
of fole fulþe þu art isowe (OEM. 20, 33) u. a. m.

c) Bei Adjektiven und Adverbien.

In besonderer Verbreitung treten uns „bitter“ und „süfs“ entgegen, letzteres ist das charakteristische Beiwort für Jesus und seine Liebe (desgl. für Maria).

Bitter findet sich in folgender Verwendung:

& of bitter helle fur & of þe fule smiche (H. 3, 20)
and bittre pynes dreȝe. (GL. 11, 46)
For loue of þe biter deiend;
Loke mi pinis biter and strang (CroCr. 32/33)

Von den übrigen heben wir nur noch hervor:

His grene wounde so grimly conne blede (GL. 18, 28)
al þat gren me greueþ grene (GL. 6, 11)
þah ich for loue be blac and won (GL. 8, 148)
of sunfule sauhting sone be sad (GL. 1, 7)
of gomenes he mai gon al gelde (GL. 1, 46)
þi ble waxeþ blo (GL. 11, 24)

Noch verhältnismäfsig häufig, wenn auch naturgemäfs in geringerer Verwendung als die eigentliche Metapher findet sich die gesteigerte Metapher:

Die Personifikation.

Gedanken, Liebe, Sünde, Glück, Tod, Schmerz, Recht und Unrecht, Wohl und Wehe, Übel und Alter treten uns als lebendig entgegen, z. B.:

al deþ hit wile from him take (OEM. 10, 64)
Ded him felled to grunde (PrPr. 26)
Pyne and deþ him wile ofdriue (OEM. 10, 23)
Wan þi riȝt and þi wouȝ wendiþ þe bifor (Erthe 41)

Desgl. Fleisch und Seele:

þy fleysh ne swykeþ nyht ne day (GL. 17, 43)
þe sorie sowle | makeð hire mon (OEM. 23, 77)
ant þe soule sayþ: . . . (GL. 17, 45)

Auch die menschlichen Untugenden:

glotonie, prude, lecherie, coueytise, niþe, onde, lyare, sleuþe, slep, gabbe and gyle (GL. 3, 53—62)
alle is unþriuene þewes þrete (Gl. 1, 21)

Die Feinde des Menschen: Welt, Gold, Silber ...

ȝef þe world wið weole þe beslikeð (OEM. 20, 43)
world and weole þe biswikeð (OEM. 20, 41)
ne may hit neuer his waraunt beo
gold ne seoluer, vouh ne gray (OEM. 10, 27. 28)

Selten aber treffen wir bei einigen von diesen Begriffen

die Apostrophe:

Loue þou madest oure soule fode (Gl. 8, 23)
Dredful deþ, why wolt þou dare
bryng þis body, þat is so bare
ant in bale ybounde? (GL. 3, 86)
Weole þu art awaried þing (OEM. 5, 1)

Hyperbel.

Übertreibungen in der Form des Superlativs und der Negation finden sich ziemlich häufig:

Suetest of alle þinge (GL. 14, 4)
Suete iesu, berne best (GL. 4, 45)
in þine hond is michte mest ... (H. III, 16)
oder: for non worldes bost (GL. 13, 36)
to þe ioie þat tunge ne mai telle (GL. 13, 32)
nis non maiden under sunne (H. I, 43)

Auch Übertreibungen folgender Art sind noch sehr geläufig:

ioie wipoute fine (GL. 5, 27)
to þe blis þat is wipouten ende (GL. 13, 28)
day wipoute nyht (GL. 4, 6)

Viel seltener treffen wir dagegen Hyperbeln an wie:

of loue teres heo weop a flod (GL. 8, 62)
blody stremes ronne þe fro (GL. 8, 18)
of blod & water þe stremes be (GL. 8, 71)
a staf is nou mi stede (GL. 3, 34)

oder solche folgender Art:

He is betere an hundredfolde (OEM. 10, 179)

(Vgl. dazu die bei der Synecdoche angeführten Beispiele: Angabe bestimmter Zahlen.)

II. Formen der Sprachbewegung.

Sehr häufig und zwar in etwa gleicher Verbreitung finden sich Asyndeta und Polysyndeta.

Asyndeta.

þat hi haf mis hi-don
in worde, in worke, in þoith, foli (Hail Mary 7)

Nebyt he wiþ þe lond ne leode,
vouh, ne gray, ne renkyan (OEM. 10, 105)

nis non se strong ne starc ne kene (OEM. 20, 11)

Now i pirtle, i pofte, i poute,
I snurpe, i snobbe, i sneipe on snovte,
þroȝ kund i comble and kelde.
I lench, i len, on lyme i lasse,
I poke, i pomple, i palle, i passe,
As galliþ gome igeld.
I riuele, i roxle, i rake, i rouwe
I clyng, i cluche, i croke, i couwe
þus he wol me aweld. . . . (Elde Str. 4)

Polysyndeta.

þu art hele and lif and liht (OEM. 21, 11)

Iluued ich habbe gomen and gleo.
and prude and feire wede. (OEM. 21, 33)

þat wes so modi and so strong
and so swiþe prud (OEM. 23, 69)

þu sscope eld & wind & water . . . (H. III, 10)
Fader & sune & holigost . . . (H. III, 13)
Bring us ut of wo & kare & of feondes fondinge (H. III, 33)
þu ert hele & help & lif & king of alle kinge (H. III, 36)

Auch rhetorische Frage und direkte Rede haben eine ungefähr gleich grofse Ausdehnung genommen:

Rhetorische Frage.

an ende hwat helpeþ hit to hele? (OEM. 10, 63)
Hwer beoþ þine disches . . .? (OEM. 23, 105)
Hwer beoþ þin þeynes . . .? (OEM. 23, 177)
wher bueþ hue þat byforen us were? (GL. 17, 133)

mon hwi nultu þe bicnowe
mon hwi nultu þe biseo? (OEM. 20, 31)

nere he mayde ful seoly
þat myhte wunye myd such a knyhte? (OEM. 10, 143)

Hwer is paris and heleyne . . .? (OEM. 10, 65)

Direkte Rede.

Wið þe riȝtwise
he spekeþ wordes swete.
„Comeþ her mine freond.
oure sunnes for to lete.
In mine fader boure.
ow is imaked sete.
þer ow schulen engles.
ful sweteliche grete.“ (OEM. 22, 67)

Direkte Rede der Seele an den Leichnam:

Awai þu wrecche fole bali
nu þu list on bere . . . (OEM. 23, 83—248)

and faire þe gan greten:
„heil be þu, ful of grace arith;
for godes sone, þis euenelith,
for mannes louen
wile man becomen
and taken
fles of þe, maiden brith,
manken fre to maken
of senne and deules mith.“ (Ar. I, 5—12
vgl. ferner v. 15. 17. 29)
and gredith, „loverd, help me
hunger me hauith ibund.
Let me dei pur charite
ibroȝt ich am to grund!“ (Hymn Str. 11, 3)

Wechselgespräch zieht sich in GL. 9 durch das ganze Gedicht bis auf die beiden letzten Strophen.

Beteuerungen und Ausrufe des Dichters

finden sich verhältnismäfsig selten:

a s e i c h o u s a i (GL. 1, 12)

i c h w o t h e o b e o þ f o r l o r e
þes persones, i c h w e n e (OEM. 25, 50. 51)

W e i l a w e i ! nis king ne quene (OEM. 20, 7. 17. 27. 37. 47)
agult ich habbe w e i l a w e i (OEM. 21, 41)

Bei weitem den gröfsten Raum unter sämtlichen Stilmitteln nehmen die Begriffspaarung und der Parallelismus ein.

Begriffspaarung.

Zwei oder auch mehrere Begriffe werden mit einander verbunden.

I. Begriffe, die mehr oder minder mit einander verwandt sind:

mayden and mere (RA. I, 48, 37)
There is joie ant eke blisse (RA. I, 48, 55)
Pyne and deþ (OEM. 10, 23)
gold ne seoluer, vouh ne gray (OEM. 10, 28)
blisse, and joye and gleo and gal (OEM. 10, 126)
gold oþer pel (OEM. 10, 146)
wiþ þeoves, wiþ reveres, wiþ lechurs (OEM. 10, 149)
Hunger and þurst þu þoledest eke (OEM. 16, 16)
boþe mayn and myht (OEM. 16, 50)
ne king ne quene (OEM. 20, 7)
weole and wunne (OEM. 21, 14)
wið seorhe and wið sore (OEM. 21, 22)
gomen and gleo (OEM. 21, 33)

smerte and ake (OEM. 10, 58)
singe and herien (OEM. 20, 2)
helpe me and rede (OEM. 21, 39)

heo rnneþ to gaderes
and spekeþ of derne luve (OEM. 25, 59)

grone he may and wepen ay (OEM. 30, 75)
y sike . . . ant mourne (GL. 2, 51. 52)
clepie ant calle (GL. 5, 8)
hue eten & dronken & maden huem glad (GL. 17, 127)
. . . clepe & calle & preiede (GL. 18, 19)

so veyr and so bryht (OEM. 6, 50)
briht ant scene (RA. I, 48, 53; OEM. 29, 21)
þat feyr is and hende (OEM. 11, 17)
naked and bare (OEM. 23, 38)
luþer & lees (GL. 3, 52)
suete & gode (GL. 4, 30)
milde & softe (GL. 7, 21)
wilde & wod (GL. 17, 64)

þat for on stunde oþer two (OEM. 20, 48)

nu and euermo (OEM. 21, 30)
euer & oo . . . (GL. 18, 7)
her and þare (Ar. 3, 9)

II. Die Begriffe bilden Gegensätze:

day wiþoute nyhte (OEM. 10, 142)
fur and ys (OEM. 12, 1)
Boþe in þe water and in þat lond (OEM. 22, 13)
bernen in fur | and chyueren in yse (OEM. 23, 141)
þe pore and þe riche (Erthe Str. 1, 6)
. . . lif and deþ (Erthe Str. 7, 6)
god to donne and vuel to byleue (OEM. 16, 23)
iwng ne old, . . . (OEM. 20, 12)
furst ant last (GL. 2, 26)
after and biforen (Ar. 4, 53)

Parallelismus

der Satzglieder oder ganzer Sätze (meist antithetisch):

take þet wurse þe betere let gon (OEM. 10, 192)
God to donne and vuel to byleue (OEM. 16, 23)

on sorghe sal þi joie endie
on wop þi gle (OEM. 20, 39)

and lete us hatye þat wonh
and luuye þat ryhte (OEM. 23, 261)

nou is marred al my meyn
away is al my wunne (GL. 3, 11. 12)

ne is no quene so stark in stour
ne no leuedy so briht in bour (GL. 12, 4. 5)

Hou þis world wend and ou men deien (Ar. 3, Zus. 3. 4)

al sal gon
and al it sal bicome to naut (Ar. 3, 21. 22)

list upon þe bere
and slapst þat . . . slep (Ar. 3, 17. 18)

up & be god champioun
stond & fall no more adoun (Gl. 17, 148. 149)

Neben diesen beiden Stilmitteln fällt auch die ungemeine Häufigkeit der Anaphora auf.

Anapher.

nu he luveþ, nu he is sad,
nu he cumeþ, nu wil he funde,
nu he is wroþ, nu he is glad (OEM. 10, 50)

man, wi niltu þe bicnowen?
man, wi niltu þe bisee? (OEM. 20, 31)

Hwer beoþ þine disches.
myd þine swete sonde.
Hwer beoþ þine nappes.
þat þe glydeþ to honde.
Hwer is þi bred and þin ale.
þi tunne and þi stonde. (OEM. 23, 105)

Hornes on his heaued
Hornes on his cneo (OEM. 23, 227)

Whet sorewe haueþ þat children beren,
Whet sorewe hit is wiþ childe gon. (GL. 9, 38)

Nou þou hast wrong & nou ryht
Nou þou art heuy & nou lyht (GL. 17, 37)

Nou þou art sekest & nou holest
Nou þou art rychest & nou porest (GL. 17, 40)
þat on saiþ „let" þat oþer seyþ „do" (GL. 17, 50)
Wat is to don, wat is to shonden
And wat to holden and wat to flen (Ar. 3, Zus. 3. 4)
Bihold to þi lord . . .
Bihold to þi brest . . .
Bihold to is nailes . . . (CroCr. 1. 5. 11)
Turne him uppe, turne him doune (CroCr. 15)

Fast in demselben Mafse macht sich die Wiederaufnahme eines Gedankens in umgekehrter Wortstellung bemerkbar, die

Inversion.

And sunne me haþ biset.
Iset ich am wiþ sunne . . . (Elde Str. 2, 12. 13)
away is al my wunne.
vnwunne haueþ myn wonges wet, . . . (GL. 3, 12. 13)
hit siweþ me so faste.
ffaste y wes on horse heh . . . (GL. 3, 29. 30)
a staf is nou my stede.
when y se steden styþe in stalle . . . (GL. 3, 34. 35)
such is euel and elde.
Euel and elde, ant oþer wo . . . (GL. 3, 46. 47)
þat whenep me vnbe while.
vmbe while y am to whene . . . (GL. 3, 63. 64)

ant bringeþ him to grounde.
to grounde hit haueþ him ybroht . . . (GL. 3, 97. 98)

in soule soteleþ sone.
Sone is sotel, as ich ou sai . . . (GL. 1, 11. 12)

þat þenkeþ nout on þenne.
Aȝeines þenne vs þreteþ þre, . . . (GL. 1, 22. 23 usw.)

In einer Reihe von Fällen können wir auch in der Wiederholung von Worten Wortspielerei erkennen.

Wortspielerei.

þat derne doþ his derne dede
þah he ben derne done. (GL. 1, 8. 9)

Vre daȝ wunelich bred louerd þu vs sende.
þat bred of hele & of lif ihesu crist þe hende.
þat bred þe monkun haueð ibroucht ut of feondes bende
(H. III, 25)
al þat gren me greueþ grene (GL. 6, 11)

Wan erþ haþ erþ iwonne wiþ wow,
þan erþ mai of erþ nim hir inow.
Erþ vp erþ falliþ fol frow
Erþ toward erþ delful him drow
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —
(Erthe 1—4 usw. durch alle Strophen)

Spielen mit dem Klang der Worte.

Dieses liegt vor allem beim Reim und der Alliteration vor. Beide Kunstmittel spielen eine bedeutende Rolle; doch greifen sie schon in das Gebiet der Verskunst hinüber. Wir vermerken daher hier nur diejenigen Fälle, in denen besonders hervorstechende Wirkungen mit dem Klang der Worte erzielt werden.

Im Kuckucksliede ahmt der Dichter das Rufen des Kuckucks nach durch Verwendung der vielen *u*:

Sumer is icumen in — lhude sing cuccu usw.

Im Lullaby wird das Wiegenlied der Mutter nachgeahmt durch die Häufung der *l* im Refrain:

*Loll*ai, *loll*ai, *litil* chi*l*d, chi*l*d *loll*ai *lull*ow.

Elde verdeutlicht das Heranrücken des Alters durch Alliteration:

I stunt, I stomere, I stomble, as sledde,
I blind, I bleri, I bert in bedde,
such sond is me send.
I spitte, I spatle, in spech I sporne,
I werne, I lutle, þerfor I murne
þus is mi wel iwent. (Elde, Str. 4, 13)

3. Metrik.

1. Strophe.

Abgesehen von sehr wenigen Ausnahmen sind die me. lyrischen Gedichte in Strophen abgefafst.

Zu den nicht strophischen Gedichten gehören einige lyrische Gebete in reimlosen Laȝamonschen Versen; aufserdem noch einige fortlaufend geschriebene Gedichte in paarweis gereimten Versen: On god ureisun of ure lefdi, A lutel soth Sermun (OEM. 25) und Christ on the Cross (CroCr.).

Von einfacheren Strophenformen gewahren wir
einreimig 4-zeilige: a a a a;
kreuzweisreimende 8-zeilige: ab ab ab ab;
Schweifreimstrophe, 6-, 8-, 12-zeilig:
aab aab, aaab aaab, aab aab aab aab; oder
aab ccb, aaab cccb, aab ccb ddb eeb (und anders).

Als komplizierte Strophenformen stellen sich folgende dar:

Solche, die eine der oben genannten Strophen variieren:
aaab | ab (Schweifreimstrophe, GL. 14)
abab | aaab | ab (kreuzweisreim., Ar. 3)

oder erweitern:
aab aab ccb ccb | de dde (Schweifreimstr., GL. 3)
ab ab ab ab | c b c (kreuzweisreim., GL. 1);

andere erklären sich als Mischung zweier Strophenformen (vielfach auch mit Variationen):
abab | aab | aba (kreuzweisreim. + Schweifr., OEM. 21)
abab | ccd | ed („ „ „ OEM. 28)
abab | ccd | eed („ „ „ GL. 10)
aab | aab | c b c b (Schweifreim + kreuzweisreim., GL. 12);

dazu kommen sonstige Kombinationen wie:

ab ab | ba | ab bb (?) (OEM. 20)
ab ab | bb | cc (GL. 18)
ab ab | cc dd | e f e f (Ar. 1).

2. Versmafs.

Zur Bildung dieser Strophen werden nur sehr selten Alexandriner und Septenare und noch dazu meist gemischt verwendet. Durchgehende Verwendung von Septenaren findet sich z. B. in H. III:

Hit bilimpeð forte speke to reden & to singe
of him þe no mon mai at reke king of alle kinge (H. III, 1).

Alexandriner und Septenare gemischt haben wir in OEM. 23:

þenche we on þe laste day.
þat we schule heonne fare.
Vt of þisse worlde.
wið pine and wið kare. (OEM. 23, 33)

Sonst kommen in den allermeisten Fällen 4- und 3-Takter gesondert oder in geregeltem Wechsel zur Verwendung.

4-Takter:

Edi beo þu heuene quene
folkes froure & engles blis.
moder unwemmed & maiden clene
swich in world non oþer nis.
On þe hit is wel eþ sene
of alle wimmen þu hauest þet pris.
mi suete leuedi her mi bene
& reu of me ȝif þi wille is. (H. I, Str. 1)

3-Takter:

When y se blosmes springe,
ant here foules song,
a suete loue longynge
myn herte þourh out stong:
al for a loue newe,
þat is so suete & trewe,
þat gladieþ al mi song;
ich wot al myd iwisse,
my ioie & eke my blisse
on him is al ylong. (GL. 7, Str. 1)

4- + 3-Takter:

Ase y me rod þis ender day
by grene wode to seche play,
mid herte y þohte al on a may,
Suetest of alle þinge;
Lyþe, & ich ou telle may
al of þat suete þinge. (GL. 14, Str. 1)

Dazu werden in einer Reihe von Gedichten 2- und 1-Takter, Septenare und Alexandriner, und in einem Falle auch 5-Takter unter die 4- und 3-Takter gemischt.

4-, 3-, 2-, 1-Takter:

Somer is comen and winter gon,
þis day biginniz to longe
and þis foules euerichon
Joye hem wit songe;
So stronge kare me bint,
al wit Joye þat is funde
in londe,
al for a child
þat is so milde
of honde. (OEM. 30, Str. 1)

4-, 3-Takter, Alexandriner:

al þat gren me greueþ grene,
nou hit faleweþ al by dene,
iesu, help þat hit be sene,
ant shild vs from helle,
for y not whider y shal, ne hou longe her duelle. (GL. 6, Str. 3)

4-, 3-, 5-Takter, Septenare:

Lutel wot hit anymon,
hou loue him haueþ ybounde,
þat for vs oþe rode ron
and bohte vs wiþ is wounde.
þe loue of hym vs haueþ ymaked sounde,
and ycast þe grimly gost to grounde.
Euer & oo, nyht & day, he haueþ vs in is þohte,
He nul nout leose þat he so deore bohte. (GL. 18, Str. 1)

Diesen fremden Versmafsen gegenüber finden wir die einheimischen, nationalen Kurzzeilen nur ganz vereinzelt:

Hwan þu sixþ on leode.
King þat is wilful.
And domesmon niminde.
Proest þat is wilde . . . (OEM. 21, 1)

3. Reim.

Die Verse werden durch männlichen oder weiblichen Reim miteinander verbunden; und zwar findet sich in manchen Gedichten derselbe Reim ganz durchgeführt, in einigen überwiegt der eine oder der andere, und endlich haben wir auch geregelten Wechsel beider. Gleiche Reime sind selten.

Neben reine Reime treten sehr häufig unreine, oder solche, die durch schwebende Betonung ermöglicht werden. Gelegentlich stellt sich auch an gewissen Stellen der Strophe Reimlosigkeit ein.

In einer Reihe von Gedichten treten Binnenreime auf:

grone he may and wepen ay (OEM. 30, 75)
Almicti, that wel licth (PrPr. 15)
Hevene king, of this woning (PrPr. 17)
Foryhef hem, the wykke men (PrPr. 19)
For wos gelt we bed i-pelt (PrPr. 21)

So auch in Hymn v. 7 und 9 jeder Strophe und in Hail Mary v. 1 und 3 jeder Strophe.

Auch Mittelreim findet sich vereinzelt: er zieht sich in Erthe fast durch das ganze Gedicht, und auch in H. III tritt er deutlich hervor; z. B.:

Al swo is in heouene heȝ in eorþe bȝo þin wille.
holi drichte swete & dreȝ. in heldes & in hulle.
ne let þu neure cumen vs neȝ þene feond þe is swo ille.
Ach bind him honden. fet. & þeȝ. & let him ligge stille.
(H. III, 21)

In einigen Gedichten gewahren wir Konkatenatio der Strophen: GL. 1. GL. 3. GL. 16. GL. 2. RhbFr.; z. B.:

in soule sotelep sone.
Sone is sotel as ich ou sai . . . (GL. 1, 11. 12)

Selten finden wir aber einen Bob, der wie in OEM. 30 Auf- und Abgesang verbindet; z. B.:

isout me hauet astunde.
Ifunde he heuede me . . . (OEM. 30, 14. 15)

4. Alliteration.

Die Alliteration dient in den geistlichen Liedern nur zum Schmuck, und in Bezug auf die Verwendung derselben können wir verschiedene Gruppen unter den Gedichten unterscheiden (vgl. Schlüter S. 363):

1. Die Alliteration wird mit grofser Konsequenz durchgeführt. Solche geistliche Lieder sind in der Minderzahl vorhanden.
2. Die Alliteration ist beabsichtigt, aber ohne Konsequenz angewandt.
3. Die Alliteration ist selten und zufällig.

Was nun die Behandlung des Verses (Silbenzählung, Auftakt, Taktumstellung, schwebende Betonung, Cäsur) angeht, so können wir darauf hier nicht näher eingehen, da wir sonst zu sehr in die metrischen Einzelheiten hineinkommen würden.

Haben wir im Obigen die Verhältnisse gezeichnet, welche für die geistliche Lyrik im allgemeinen gelten, so werden wir uns nun darüber klar zu werden haben, in welcher Weise eine Betrachtung der Gedichte als Ganze vorzunehmen ist. Wir werden jedes einzelne Gedicht auf die Wahl der Motive zu prüfen und darauf zu achten haben, in welcher Weise diese miteinander verwoben sind; wir werden stets auf die Stellung zu den typischen Mitteln hinweisen müssen und vor allem die Besonderheiten herausstellen, welche jedes einzelne Gedicht aufweist.

Von solchen Besonderheiten seien hier hervorgehoben: Anschaulichkeit und Gefühlstiefe, Verknüpfung mit Dingen des irdischen Lebens, Naturgefühl; überdies bei der Betrachtungslyrik die lyrischen Einschläge und der fortschreitende Gedankengang.

Ferner werden wir auf bemerkenswerte stilistische Eigentümlichkeiten unser Augenmerk zu richten haben, insbesondere wenn bestimmte Wirkungen damit erzielt werden und eine etwaige Anpassung des Stils an den Inhalt ersichtlich ist.

Was endlich die Form betrifft, so werden wir immer die metrischen Verhältnisse prüfen und sehen, ob sich etwa Besonderheiten ergeben, und ob durch die Wahl und Behandlung der Form vielleicht Wirkungen erreicht werden (Anpassung an den Inhalt).

Durch ein derartiges Vorgehen, welches die gegenseitigen Beziehungen zwischen Motiven, Stil und Form berücksichtigt, wird es am ehesten möglich sein, einen Gesamteindruck von einem Gedichte zu erhalten.

Am Schlusse jeder Periode werden wir dann die Ergebnisse jedes Zeitraums zusammenfassen, woraus sich möglicherweise die Entwicklung der me. geistlichen Lyrik wird erkennen lassen.

Vorbemerkung

über Spuren lyrischen Gepräges in nicht lyrischen Dichtungsarten.

Bevor wir uns unserer besonderen Aufgabe zuwenden, können wir uns nicht versagen, einige Bemerkungen über Werke nicht lyrischen Charakters vorauszuschicken, deren ganzer Vorstellungskreis im weitesten Umfange auf die Folgezeit gewirkt hat. Und zwar wollen wir auf Ähnlichkeiten hinweisen, die zwischen dem Poema Morale, der Ancren Riwle, Hali Maidenhad und den geistlichen Liedern bestehen. Es kommt uns dabei im Besonderen darauf an, die Spuren lyrischen Gepräges in den genannten Dichtungen aufzuzeigen, die sowohl rein lyrischer als auch beschreibender, betrachtender Natur sein können.

Poema Morale.

Im Anfange (v. 1—19) tritt uns ein subjektives, individuelles Moment entgegen: die Klage über unnützes, sündiges Leben. Die Einsicht ist erst durch das Alter gekommen, doch da ist es zu spät, alles Gefehlte wieder gut zu machen. Der Dichter will nun — und so findet er den Übergang zum Predigen und Ermahnen — andere warnen.

Im weiteren Verlauf des Gedichtes (v. 75—87) erhalten wir den Preis Gottes und Jesu: ihre Allmacht wird gefeiert, ihr Glanz ist unvergleichlich. Gott ist allwissend, allmächtig, er schuf die Welt, er ist allgegenwärtig. Die Verse 211 ff. handeln von der Gröfse, der Weisheit Gottes und seiner Kraft, Sünden zu vergeben, und demgegenüber von der Falschheit des Teufels.

Die Verse 273 ff. bringen ein anschauliches Moment: die Schilderung der Hölle: Da sind Nattern und Schlangen, Eidechsen und Kröten, welche die Verleumder, die Neider und die Stolzen zerreifsen und fressen. Es herrscht ewiges Dunkel, das nur von der schwarzen Lohe durchzogen wird. Dort liegen Gottes Feinde in strengen Ketten, die Feinde, welche früher im Himmel waren, und unter ihnen Satan und Beelzebub der Alte.

v. 365 ff.: Preis Gottes und des himmlischen Lebens: Er ist wahre Sonne und Glanz, Tag ohne Nacht, Glück ohne Kummer, Leben ohne Tod, Jugend ohne Alter, Gesundheit ohne Krankheit; im Himmel gibt es keine Sorgen, kein Unglück, Gott selbst mit seinem Anblick ist der Segen der Menschen und Engel.

Die Verse 389 ff. preisen die Herrlichkeit Gottes in seiner Gottheit: Kein Mensch kann das Glück derer sagen, die den Segen des himmlischen Lebens geniefsen.

Das Gedicht schliefst mit der Bitte (v. 393 ff.): Möge uns Gott eines solchen Lebens teilhaftig werden lassen, möge Christus uns gnädig sein, dafs wir schon hier ein solches Leben führen und ein seliges Ende finden.

Ancren Riwle.

Im Anschlufs an gottesdienstliche Unterweisungen werden darin ganz allgemein gehaltene Gebete an Gott, Maria und Jesus eingeflochten, die für praktische Zwecke bestimmt waren, aber keine lyrische Färbung zeigen. Sie berühren nur die Eigenschaften und Taten der göttlichen Wesen oder Geschehnisse aus der Heilsgeschichte. Lyrik ist das nicht zu nennen (vgl. AR. S. 16. 18. 26. 38. 40).

Was uns aber an diesem Werke besonders interessiert, ist das VII. Kapitel: „Of Luue“, das den Kern des Ganzen bildet, und aus dem wir uns nicht enthalten können, das Folgende mit ten Brinks Wortlaut hier wiederzugeben (ten Brink 251 ff. 254):

„Die Liebe Christi wird mit jeder anderen Art Liebe verglichen und in ihrer Herrlichkeit geschildert. Christus selbst wird zur Seele redend eingeführt: ‘Deine Liebe’, sagt der Herr, ‘wird entweder freiwillig gegeben oder verkauft oder geraubt und mit Gewalt genommen. Soll sie gegeben werden, wem könntest du sie besser verleihen als mir? Bin ich nicht das schönste Wesen? Bin ich nicht der reichste König? Bin ich nicht der reichste von Geschlecht? ... Bin ich nicht der freundlichste aller Männer? Bin ich nicht der freigebigste? ... Bin ich nicht von allen Dingen das süfseste und lieblichste? ... Soll deine Liebe nicht geschenkt werden, sondern willst du sie verkaufen, so sage mir: für Gegenliebe oder für etwas anderes? Mit Recht verkauft man Liebe für Liebe, und so soll Liebe verkauft werden und für nichts sonst. Soll deine Liebe also verkauft werden, so habe ich sie erkauft mit Liebe, die jede andere übertrifft ... Und sagst du, dafs du sie nicht so wohlfeil lassen willst, sondern noch mehr verlangst, so sage, was es sein soll Setze einen Preis auf deine Liebe. Du kannst nicht so viel verlangen, dafs ich dir nicht für deine Liebe viel mehr geben wollte. Verlangst du Schlösser und Königreiche? Willst du die ganze Welt beherrschen. Ich will mehr für dich tun. Ich will dich dazu zur Königin des Himmels machen.’“ —

Wie hier die Gottesminne über alles gefeiert wird, so auch in

Hali Maidenhad.

Als höchstes Ideal gilt da: Braut Jesu zu werden. Die schönste Tugend ist die reine Jungfrauschaft, von der gesagt wird (HM. S. 11, Z. 17—24):

Jungfrauschaft ist die Knospe, die einmal gepflückt, sich nicht weiter entfaltet; sie ist der Stern, der einmal verschwunden, niemals wieder aufsteigt. Jungfrauschaft ist dir

vom Himmel verliehen; wenn du sie einmal verlierst, wirst du sie nie wieder erringen können. Sie ist die Himmelskönigin, der Schutz der Welt.

Aus dem übrigen heben wir noch die Schilderung der himmlischen Herrlichkeit hervor (HM. S. 21, Z. 29—36):

Der Gesang der Jungfrauen wird über alles gepriesen, in ihrem Kreis ist Gott mit seiner teuren Mutter. Alle singen und tanzen und preisen Gott für seine Gnade (vgl. auch HM. S. 19, Z. 11 ff.).

Das möge genügen. Ähnliches kehrt in der geistlichen Lyrik häufig wieder; nur gewinnen die Anschauungen, die hier vorwiegend belehrenden Charakter tragen, eine andere Färbung: sie erscheinen in der Lyrik in völlig lyrischem Gewande.

Betrachtung der geistlichen Lieder als Ganze.

I. Periode: Älteste geistliche Lyrik des Me. in vorwiegend nicht strophischer Form.

Als früheste lyrische Erzeugnisse des Me. bieten sich uns einige kurze Stücke des hl. Godric dar, für dessen Todesjahr 1170 angegeben wird. Seine drei Cantus stammen daher wohl aus der 2. Hälfte des 12. Jhs.

Dafs diese Denkmäler der frühesten me. lyrischen Poesie ganz mit Unrecht in literarhistorischen Werken fehlen, hob zuerst Zupitza ESt. 11, 402 hervor. Er berichtet ausführlich über das Leben des wunderlichen Heiligen (S. 404—413) [vgl. dazu auch Zupitza, Archiv 90, 142. 143 und T. A. Archer, Engl. hist. rev. 17, 479 f.] und stellt aus sämtlichen erhaltenen Hss. den ursprünglichen Wortlaut jedes Gedichtes her.

Das Leben und die Persönlichkeit Godrics ist das eigentlich Interessante, aber mit dem phantastischen Leben hat man auch die Werke des eigenartigen Mönchs in Einklang bringen wollen: man schrieb ihnen allen eine überirdische Entstehungsweise zu.

Diese Entstehungsart der Cantus hat, wie das Leben Godrics, ihr Reizvolles, wohingegen die auf uns gekommenen Verse und Strophen selbst als älteste Zeugnisse der me. geistlichen Lyrik nur geschichtlichen Wert beanspruchen können.

Der bedeutendste und zugleich am häufigsten überlieferte Gesang ist der

Cantus beati Godrici de sancta Maria

(vgl. Zupitza ESt. 11, 414—425, urspr. Wortlaut 423; Brandl 615; Schofield 436).

Es ist überliefert, dafs dieser Gesang dem Godric von der Jungfrau selbst eingegeben (Zupitza ESt. 11, 414).

Der Cantus enthält Anruf, Preis der Jungfrau mit darauf folgender Bitte um Beistand, Sündenvergebung und Aufnahme in Gottes Reich. Individuelle und betrachtende Momente fehlen ganz. Die Motive sind so gruppiert, dafs der Preis den ersten Teil, die Bitte den zweiten Teil jeder der beiden Strophen einnimmt.

Die Ausdrucksweise ist einfach und kann nicht anders als typisch genannt werden.

Stilistisch läfst sich schwerlich etwas Bemerkenswertes hervorheben: Paarung der Begriffe und Parallelismus der Satzglieder läfst sich deutlich erkennen.

Der Form nach besteht das Gedicht aus zwei Strophen in fremden 4-Taktern, die aber sehr unsicher gehandhabt werden, mit der Reimstellung aabb.

Der zweite Gesang, von dem Godric behauptet, dafs seine verstorbene Schwester ihn gelegentlich ihrer Erscheinung vor ihm gesungen habe, braucht hier nur erwähnt zu werden; wir können ihn nicht ein lyrisches Gedicht nennen: die Schwester versichert ihrem Bruder, sie sei von dem irdischen Leben durch Christus und Maria erlöst (Zupitza ESt. 11, 425 – 429, urspr. Wortlaut 429; Schofield 437).

Formell besteht dies Stück aus zwei gereimten Langzeilen, deren eigentlicher Charakter schwer zu bestimmen ist.

Das dritte Gedicht desselben Verfassers:

Cantus de sancto Nicholao

(Zupitza ESt. 11, 429—431, urspr. Wortlaut 430; Schofield 437) verdankt seine Entstehung einer Erscheinung des hl. Nicolaus, der mit Engeln am Grabe Christi gesungen haben soll; auch Godric soll mit in den Gesang eingestimmt haben. In diesem Gedicht ruft Godric den Heiligen um Erlösung an.

Stilistisch tritt nur der Parallelismus der Begriffe und Sätze deutlich hervor.

Formell haben wir eine Strophe aus vier fremden 4-Taktern mit der Reimstellung aabb.

Zusammenfassend müssen wir die Anspruchslosigkeit und Einfachheit aller drei Gedichte, sowohl was die Motive anlangt als auch hinsichtlich des Stils und der Form, hervor-

heben. Die Kürze der Cantus läfst keine weiteren Erwägungen zu.

Geht es nun bei diesen kurzen Stücken — eben wegen ihrer Kürze — kaum an, sie als lyrische Gedichte zu bezeichnen, so widerstrebt bei den folgenden Werken die Länge unserer Vorstellung von einem lyrischen Gedicht. Nichtsdestoweniger werden wir finden, dafs sie wegen ihres lyrischen Gehaltes keinen anderen Namen verdienen. Es handelt sich um einige lyrische Gebete, die nächst den Cantus Godrici als die ältesten lyrischen Gedichte im Me. gelten müssen.

Sie stimmen ihrer Form nach sämtlich überein, weshalb wir darüber gleich hier im Zusammenhange sprechen wollen. Äufserlich sind die Gebete in Prosa überliefert und wurden auch von vielen Gelehrten dafür gehalten oder erklärt, obwohl schon Trautmann (Anglia V, Anz. 118) und Menthel (Anglia VIII, Anz. 60) sie, wie auch einige andere Werke, als gebundene Rede angesehen wissen wollten (vgl. jetzt über die Literatur: Wagner, Sawles Warde S. XIV ff.). Anknüpfend an die verschiedenen Ansichten hat Wagner die zu dieser Gruppe von Werken gehörige Sawles Warde eingehend untersucht und ist zu dem Ergebnis gekommen, dafs die Sawles Warde „kein Prosastück ist" (Vorwort), sondern „von Anfang bis zu Ende in reimlosen Lazamonschen Versen abgefafst ist" (S. XXXVII). Nach dieser Arbeit kann es kaum mehr zweifelhaft sein, dafs auch unsere lyrischen Gebete in demselben Versmafs geschrieben sind, wenn auch der Nachweis durch eine besondere Untersuchung noch nicht erbracht ist; darauf zielt auch Wagner jedenfalls, wenn er im Vorwort sagt: „Aller Voraussicht nach ist dies auch für eine Reihe von anderen Texten von Bedeutung, da für diese sich vermutlich dasselbe nachweisen lassen wird." Näher auf die metrischen Verhältnisse einzugehen, müssen wir uns hier versagen.

Auch die Beziehungen zu anderen, nicht lyrischen Werken, sind allen Gebeten gemeinsam (Einenkel, Anglia V, 265—282; Vollhardt 41. 66. 67; Lauchert ESt. 13, 83. 84; Brandl 618). Auf Grund solcher Beziehungen zu den für Frauen bestimmten predigtartigen Werken: Ancren Riwle und Hali

Maidenhad wollte Einenkel für drei an Jesus gerichtete Gebete Frauen, jedenfalls Nonnen (Ancren) als Verfasser annehmen; er hält es geradezu für möglich, dafs eine der drei Schwestern, an welche sich die Ancren Riwle richtet, die Gebete verfafst hat. Diese Ansicht wies Vollhardt mit Recht zurück; er sucht indessen auch die Ausführungen Einenkels betreffend die Beziehungen zu AR. und HM. wenigstens einzuschränken, die er aber nicht völlig leugnen kann (Vollhardt 43). Ihm sind lateinische Vorbilder wahrscheinlicher auch für diese drei an Jesus gerichteten Gebete, zumal er eine lat. Quelle für Lofsong of ure Lefdi in einem Gedichte des Erzbischofs Marbod von Reims († 1128) gefunden hat; und zwar hält er Anselm von Canterbury und Hugo von St. Victor für die Quellen. Bei manchen der aufgeführten Stellen ist auch mit Lauchert (ESt. 13, 84) „die Übereinstimmung ganz evident", dieser möchte „mindestens die Hälfte aber doch lieber streichen".

Wir halten an den Ähnlichkeiten, die zwischen den betreffenden Gedichten und AR., HM. bestehen, fest und werden bei der Betrachtung der einzelnen Gedichte im Folgenden mit Einenkel auf die besonders hervorstechenden Stellen hinweisen. Es kommt uns jedoch dabei im Besonderen darauf an zu erkennen, was die Gebete als lyrische Gedichte kennzeichnet.

Um uns den Gehalt, die Verteilung und Folge der Motive zu verdeutlichen, gehen wir die Gedichte einzeln durch:

On ureisun of God Almihti [OEH. 200—203]

(= on ureisun of ure louerde [OEH. 183—189]; Einenkel, Anglia V, 269—271).

Das Gedicht beginnt mit dem Preise Jesu, über den eine Fülle der zärtlichsten Kosenamen ausgeschüttet werden:

S. 200, Z. 1—11: Jesu soð god . soð godes sune . . . (Preis). Jesus, wahrer Gott, wahrer Gottessohn; Jesus, wahrer Gott, wahrer Mensch und wahrlich der Jungfrau Kind; Jesus, meine heilige Liebe und meine sichere Süfsheit; Jesus, mein Herz, mein Seelenheil; süfser Jesus, meine Liebe, mein Leben . . . . . .

In einem Bilde wird er gefeiert:

Z. 7: Du bist so lieblich, dafs die Engel sich nicht satt sehen können an deiner Schönheit (vgl. Einenkel 269: PM. 390, SW. 259, HM. 39).

Z. 9: Er wird mit der Sonne verglichen, die nur ein Schatten ist gegen seine Schönheit (vgl. Einenkel 269: AR. 100, SW. 259).

Daran schliefst sich die Bitte:

Z. 12—15: aliht mine þeostri heorte ... (Bitte). Erhelle mein düsteres Herz ... erleuchte meine Seele ... lafs mich dein leofmon sein und lehr mich dich lieben ...

Es folgt ein individuelles Moment:

Z. 15—17: woa is me þet ich am so freomede wið þe ... (Jnd.). Dann wieder Bitte, Preis usw.

Aus dem Folgenden heben wir nur die bedeutendsten Momente heraus; zunächst die Betrachtung über die Falschheit der Welt (S. 200, Z. 24) und das Gleichnis vom törichten Kaufmann (S. 200, Z. 27) [vgl. Einenkel 269: AR. 398—400].

Dann wird der unendlichen Liebe zum Erlöser Ausdruck gegeben, der am Kreuze starb und dessen Liebe der Mutterliebe gleicht; das ist in dem Bilde ausgesprochen:

S. 201, Z. 8: „wie möchte ich mich in deine Arme werfen, die du so weit ausbreitest wie die Mutter es tut, um ihren Liebling zu umarmen (vgl. Einenkel 270: AR. 230. 402).

Auf die sich daran schliefsenden längeren Betrachtungen (Z. 11—29) folgen dann wieder ähnliche individuelle Momente:

S. 201, Z. 29: A swete iesu . hwi mid ermes of luue ne cluppe ich þe so feste ... Ach lieber Jesus, dafs ich dich mit den Armen der Liebe umfangen könnte, dafs nichts mein Herz von dir zu reifsen imstande wäre. O dafs ich dich küssen könnte, im Geiste, im süfsen Gedenken deiner Guttaten ... (vgl. Einenkel 270: AR. 102. 136).

S. 201, Z. 35: hwi ne con ich wowen þe ... O dafs ich um dich werben könnte, mit süfsen Liebesworten; bist du doch von allen Dingen das süfseste und lieblichste und liebenswerteste (vgl. Einenkel 270: AR. 396—398).

Dann aber hebt die Klage an über die eigene Sündhaftigkeit:

S. 202, Z. 1: wei . wei þe bitternesse of alle mine attri sunnen is þe lettunge . . . Die Bitterkeit meiner giftigen Sünden ist das Hindernis, meine Sünden sind der Wall zwischen mir und dir; meine Sünden versagen mir alle diese Süfsheit . . . Doch Jesus ist mein Trost, er ist der himmlische Arzt, der alle meine Sünden mit einem Tropfen seines Blutes abzuwaschen vermag (Z. 14) [vgl. Einenkel 270: AR. 394].

Auch zu Maria erhebt der Dichter die Bitte:

S. 202, Z. 32: Hilf mir Engelskönigin, himmlische Jungfrau, heilige Maria, . . . um die Sünder zu erretten, wurde Jesus dein Sohn, und um unsretwillen wurdest du Mutter Gottes . . .

Am Schlufs spricht der Dichter seine Zuversicht aus, dafs das Kreuz Jesu ihm die wahre Zuflucht bieten möge:

S. 203, Z. 20: Ach Jesus, wohin soll ich fliehen, wenn der Teufel mich verfolgt, als zu deinem Kreuz?!

Aus dieser Analyse des Gebetes ersehen wir, dafs neben Preis und Bitte auch das individuelle Moment eine bedeutende Rolle spielt; die schönsten Stellen des Gedichtes sind gerade die subjektiven Gefühlsäufserungen. In rührender Weise hat der Dichter seiner Liebe zu Jesus Ausdruck verliehen. Warme Empfindung beseelt den Dichter überall, und daraus erklärt sich auch, dafs er sich nicht genug tun kann, Jesus zu preisen, indem er ihn mit einer Unzahl der zärtlichsten Kosenamen überhäuft.

Aufser diesen rein lyrischen Momenten tritt uns allerdings auch religiöse Betrachtung entgegen, die indes nicht überhand nimmt und daher auf den lyrischen Charakter des Gebetes kaum einen störenden Einflufs ausübt. Hier treten deutlich die Unterschiede hervor, die das Gedicht von den Werken religiös-belehrenden Charakters (AR., HM.) scheiden. Dafs aber anderseits unser Gedicht mit jenen Werken vieles gemeinsam hat, läfst sich, wie wir sahen, nicht leugnen.

Besonders mufs hervorgehoben werden, dafs der Dichter, so sehr er auch von seinem Gegenstande ergriffen ist, doch die Dinge der Welt nicht aus den Augen verliert (vgl. S. 200, Z. 9. 24; S. 201, Z. 8. 35; S. 202, Z. 1).

Die sich dabei einmischenden Bilder und Vergleiche sind stilistisch bemerkenswert, und in dieser Hinsicht mufs auch die Häufung der Kosenamen, besonders im Anfang, nochmals genannt werden. Da gibt sich durch die Mannigfaltigkeit in der Wahl des Ausdrucks eine grofse Gewandtheit kund. Ausrufe, rhetorische Fragen und auch direkte Rede spielen eine bedeutende Rolle und verleihen dem Gedicht den Charakter der Lebhaftigkeit. Häufige Gegensätze erhöhen die Wirksamkeit des Gebets.

Am nächsten steht dem UrGA. in Bezug auf seinen lyrischen Charakter:

Þe Wohunge of ure Lauerd [OEH. 269]

(Morris OEH. S. IX, X; Einenkel 265. 266. 268. 276).

Besonders im Anfange weisen beide Gedichte grofse Ähnlichkeiten auf. In diesen Lobpreisungen, die jedoch nicht so zahlreich sind wie im UrGA., liegt das eigentlich lyrische Element des Gedichtes. Im übrigen sind die Beziehungen zu AR. viel engere und zwar gerade die Beziehungen zum 7. Kapitel, dem besonders lyrischen Elemente der AR., handelnd von der Luue.

Nach den wenigen einleitenden Worten zum Preise Jesu tritt der Dichter in das Thema des Ganzen ein, das sich mit dem des 7. Kapitels der AR. vollkommen deckt (S. 268): Die Eigenschaften zu preisen, die Jesus würdig machen, vor allen anderen Menschen geliebt zu werden: Schönheit, Reichtum, Freigebigkeit, Weisheit und Klugheit, Macht und Kraft, Hoheit der Geburt, Tugend, Bescheidenheit, Freundlichkeit, Güte. Alle werden eingehend besprochen, und das erinnert stark an das Belehrende der AR.

Jeder Abschnitt schliefst mit der gleichen Bitte:

„A ihesu suete, ihesu leue, þat te luue of þe beo al mi likinge."

Diese Worte finden sich 8 mal im ersten Teil des Gedichts, der mit einer Zusammenfassung über die besprochenen Eigenschaften schliefst (S. 275, Z. 26—30); dann kehren sie

noch 3 mal wieder. Sie bilden gleichsam einen Refrain zu jedem Abschnitt.

Das Thema für den folgenden Teil der Wohunge wird S. 277, Z. 23—25 aufgestellt:

þu was poure for me, hu þu was schent and schomet for me atte laste wið pineful deað henged orode . . .

Also: Armut, Schande und Tod am Kreuz sind die Leiden, welche nach den Ereignissen der Bibel durchgegangen werden; mit lebhafter Phantasie weifs der Dichter sie uns vor Augen zu führen.

Auch hier erkennen wir die religiöse Betrachtung als das alles beherrschende Moment, wodurch das Gedicht wieder in nahe Beziehung zu AR. und HM. rückt. Doch mufs die ungeheure Anschaulichkeit hervorgehoben werden, mit der die Erlebnisse Jesu geschildert werden, und im besonderen bei der Schilderung der Kreuzigung können wir hinweisen auf die Passionslieder späterer Zeit, vor allem auf GL. 11, aber auch schon auf OEM. 16 und OEM. 30. — Dazu kommt, dafs sich ständig die persönlichen Äufserungen, Empfindungen, Wehklagen des Dichters unter die religiöse Betrachtung mischen und dem Ganzen einen lyrischen Charakter verleihen.

Was aber unsere Wohunge von UrGA. unterscheidet, ist der streng geordnete Gedankengang, den wir dort kaum zu erkennen vermochten, — und auch darin zeigt sich der engere Zusammenhang mit AR.

Das Gedicht schliefst mit dem Preise Jesu, ähnlich wie es begann, und der Dichter fügt seine Bitte an die „leue suster“ hinzu, für ihn zu beten, der dieses Gebet verfafst hat.

Stilistisch hat unser Gedicht viel gemeinsam mit UrGA., und die Unterschiede erklären sich durch die oben schon erwähnten Abweichungen. Von Ausrufen und rhetorischen Fragen wird ein ebenso ausgiebiger Gebrauch gemacht; die Häufung der Kosenamen ist vermieden. An Stelle der Bilder und Vergleiche ist ausgeführte Beschreibung getreten, aber nicht trockene Aufzählung, sondern aus lebhafter Phantasie heraus geschöpft, mit eingesprengten Zitaten aus der Bibel und unterbrochen von tief empfundenen Gefühlsäufserungen des Dichters.

Scharf von den eben besprochenen Gebeten scheidet sich:

On Lofsong of ure Louerde [OEH. 209].

Dies Gedicht geht völlig in religiöser Betrachtung auf; es bietet nur langatmige Aufzählungen von Geschehnissen aus dem Leben Jesu, und ebenso langatmige Bitten werden eingeflochten. Auch Zitate aus der Bibel finden sich, so: St. Paul (S. 211, Z. 24), Davids Psalter (S. 213, Z. 5); und desgleichen aus Augustin (S. 215, Z. 16).

Das ganze Gedicht beherrscht ein kühler Ton, Gefühlsmomente treten völlig in den Hintergrund, und die Beziehungen zu den religiös-betrachtenden Werken treten deutlich hervor.

Ganz ähnlich steht es mit:

On Lofsong of ure Lefdi [OEH. 205],

für den Vollhardt als Quelle ein lateinisches Gedicht des Erzbischofs Marbod von Reims († 1128) gefunden hat. Der Lofsong ist eine erweiternde Bearbeitung dieser Quelle (vgl. Vollhardt S. 19. 67; Lauchert ESt. 13, 82).

Auch hier wiegt das Verstandesmäfsige vor. Gefühlsmomente fehlen völlig. Der Dichter beginnt mit dem Preise der Jungfrau unter Hinweis auf Geburt und Erlösungswerk Christi. Dann folgt Sündenbekenntnis, indem die verschiedenen Sündenarten trocken aufgezählt werden; darauf Bitte um Fürsprache nebst Erwähnung von Christi Geburt, Leben, Wirken und Sterben. Nochmalige Bitte schliefst das Gedicht.

Die beiden letzten Gedichte unterscheiden sich auch von den vorhergehenden in stilistischer Hinsicht. Sie wirken ermüdend durch das endlose Aneinanderreihen paralleler Sätze und Satzglieder, in denen uns nur Tatsachen trocken aufgezählt werden. Lebhaftigkeit (durch Ausrufe, direkte Reden) und Anschaulichkeit (durch Bilder und Vergleiche), die uns in jenen Gedichten entgegentraten, fehlen hier völlig.

Von den reimlosen lyrischen Gebeten kommen wir nun zu einem ihnen in mancher Hinsicht ähnlichen Gedichte, das aber

vor allem in Bezug auf Form und Behandlung der Motive sich von ihnen scheidet und über sie hinausgreift:

On god ureisun of ure lefdi [OEH. 191—199; Zupitza, Übungsbuch 106]

(Kölbing ESt. I, 169; ten Brink 257; Vollhardt 21—24. 67; Lauchert ESt. 13, 83; Lauchert ESt. 16, 125; Schofield 438).

Kölbing wies auf einige Entlehnungen aus dem ae. Phönix hin; dagegen erhob Vollhardt Einspruch zugunsten des lateinischen Einflusses. Lauchert (ESt. 13) suchte zwischen beiden zu vermitteln und nahm sich der Auslegung Kölbings an; er brachte aufserdem (ESt. 16) lateinische und französische, ja sogar germanische Stellen bei, die eine Einwirkung auf unser Gedicht nicht ausschliefsen. — Wie wir in der Einleitung ausgeführt haben, lassen wir die Frage nach dem lat.-frz. Einflufs bei Seite und betrachten das Gedicht nur nach seinem lyrischen Charakter und der Stellung, die es unter den geistlichen Liedern einnimmt. Wir vergegenwärtigen uns das Gedicht also in seinen Hauptmomenten.

Es beginnt ganz ähnlich wie UrGA.:

„Christi milde Mutter, heilige Marie,
meines Lebens Leuchte, meine liebe Jungfrau,
vor dir neige ich mich und beuge meine Knie,
und all mein Herzblut biete ich dir.
Du bist meiner Seele Licht und meines Herzens Segen;
mein Leben und meine Hoffnung, mein Heil sicherlich,
mit all meiner Kraft mufs ich dich lieben . . .“ (v. 1—7)

Daran schliefst sich die weitere Verherrlichung der Taten Mariae, „die alle von des Teufels Hand erlöst hat“ (v. 15), und die wir deshalb lieben müssen. Aus Liebe zu ihr müssen wir unser Herz vor ihr beugen (v. 18).

Kein Weib ist ihresgleichen:

vor þu ert hore blostme biuoren godes trone (v. 22).

Dann wird anschaulich geschildert, wie Maria auf ihrem Thron sitzt und an ihrem Antlitz sich die Engel freuen; sie spielen, rauschen dahin und singen (v. 25) [vgl. v. 54. 60. 62. 72; desgl. UrGA. S. 200, Z. 7]. Diese Maria macht ihre Freunde zu reichen Königen, teilt vornehme Kleidung aus, Armbänder

und Goldringe (v. 33. 34). Und nun wird das Leben im Himmel geschildert, wo weder Tod, noch Kummer, noch Traurigkeit Eingang finden (v. 35).

Auch die Natur wird mit in die Schilderung hineingezogen (v. 37—39):

Dort blühen Blumen weifs und rot,
Dort ist niemals Schnee noch Frost,
Dort welkt nichts, es ist steter Sommer.

Für diese Stelle weist Kölbing auf die Ähnlichkeit mit dem ae. Phönix hin (vgl. Vollhardt S. 22).

Dann heifst es weiter:

Dort wird aus goldenen Schalen ewiges Leben geschenkt (v. 45)
Dein (Marias) ganzer Hofstaat ist weifs gekleidet,
und alle sind mit goldenen Kronen geziert ...
Alle sind fröhlich und singen (v. 51).

Ein Vergleich ist besonders bemerkenswert, da wir Ähnliches später und vor allem in der weltlichen Lyrik antreffen: Sie sind so rot wie die Rose und so weifs wie die Lilie (v. 53). Auch die Bezeichnungen als König und Königin sind der geistlichen Lyrik ganz geläufig (v. 57):

Dein lieber Sohn ist ihr König und du die Königin.

Eine Anknüpfung an irdische Dinge haben wir auch, wie schon v. 37—39, in v. 58:

Sie werden nicht durch Wind oder Regen verwirrt

(vgl. auch dafür Kölbing ESt. I, S. 169).

Auf die Bitte zur Jungfrau (v. 63—66), uns zu solchem Leben zu verhelfen, folgt dann ähnlich wie im Anfang der Preis der Maria. Wir heben daraus noch folgendes hervor:

Nach deinem lieben Sohn (bist du) das am meisten geliebte Wesen (v. 76; vgl. ähnlich v. 125).

Auf die Freuden und Leiden der Jungfrau wird hingewiesen: Gabriels Grufs (v. 86), Christi 5 Wunden (v. 102). Unter den verschiedensten Motivierungen wird die Bitte eingefügt (— v. 152).

Die endlose Liebe des Dichters, seine Ergebenheit findet in passenden Worten Ausdruck (v. 95):

Mein liebes Leben, von dir soll mich nichts trennen,
Von dir hängt mein ganzes Leben ab, und auch mein Heil,
Für deine Liebe mühe ich mich ab und seufze oft,
Für deine Liebe liege ich in Knechtschaft,
Für deine Liebe entsagte ich allem, was mir teuer war,
und gab dir mein Selbst.

Seine ganze Hoffnung setzt er auf die Jungfrau, denn seine Seele ist durch und durch voller Fehler (v. 123). Äufserst wirksam ist es, wenn der Dichter dann Maria bittet, ihn zu waschen und zu kleiden (v. 139), und den Höhepunkt erreichen die Beteuerungen in den ergreifenden Worten (v. 153):

So lange ich mein Leben und meine Gesundheit habe,
soll nichts von dir mich trennen;
vor deinen Füfsen will ich liegen und schreien,
bis ich Vergebung meiner Missetaten habe.
Mein Leben ist dein, meine Liebe ist dein, mein Herzblut ist dein,
Und wenn ich es sagen darf, meine liebe Jungfrau, du bist mein.

Zum Schlufs betet der Dichter zu Gott dem Allmächtigen und Maria, dafs er — der munuch — der diesen englischen lai verfafst habe, zu himmlischen Freuden eingehe (vgl. den ähnlichen Schlufs der Wohunge).

Wir ersehen aus dieser Inhaltsangabe, welche die wesentlichen Züge herausstellt, die Beziehungen des God ureisun zu den anderen lyrischen Gebeten. Sie sind weniger eng zu den beiden unmittelbar vorher behandelten, die fast völlig in religiöser Betrachtung aufgehen, als zu UrGA. und Wohunge. Mit letzterem hat es besonders die Anschaulichkeit gemein, mit UrGA. teilt es das Vorwiegen der lyrischen Elemente und vor allem des individuellen Momentes.

Was nun aber die Besonderheiten unseres Gedichtes angeht, so erscheint die Anschaulichkeit völlig verschmolzen mit dem individuellen Moment, mit den Gefühlsäufserungen des Dichters, den Beteuerungen seiner Ergebenheit. Die Anschauung ist vom innigsten Gefühl durchdrungen. Das belehrendbetrachtende Moment tritt völlig zurück. Der Dichter will nicht predigen — ermahnen. Er nimmt die ganze Pracht des Geschauten innerlich in sich auf, er erbaut sich an dem Anblick der himmlischen Vollkommenheit. Das Verstandeselement, das sich in der Wohunge noch sehr breit machte, fehlt hier völlig,

und so sind auch die Beziehungen zu AR., HM. viel geringere. Dazu kommt noch, dafs der streng geordnete Gedankengang der Wohunge und der religiös-betrachtenden Werke sich hier nicht erkennen läfst; die verschiedenen Motive sind enger miteinander verwoben, und das stimmt mehr zu UrGA.

Die Anschaulichkeit wird ferner erhöht durch das Anknüpfen an Dinge dieser Welt, wodurch sich, wie wir schon bei UrGA. bemerkt haben, kein völliges Weltvergessen kundgibt. Überdies wird aber hier — und das haben wir bei UrGA. nicht gefunden — die Natur in die Schilderung hineingezogen (vgl. v. 37—39. 53. 58). Das ist ein Zug einer späteren Zeit.

Eine andere Eigenheit betrifft das individuelle Moment, welches das God ureisun nebst anderen echt lyrischen Elementen mit UrGA. gemeinsam hat. — Wegen des Preises vgl. den Anfang und v. 67; und hier sei auch hingewiesen auf das Anknüpfen an irdische Verhältnisse v. 33. 34. 57, welches wir schon anderweitig erwähnen konnten. — Das individuelle Moment nun erscheint in hoher Vollendung mit anderen Motiven verschmolzen. Echtes Gefühl kommt zum Ausdruck durch die enge Verknüpfung mit dem Leben auf Erden. Rührend ist die Naivetät des Dichters, der gleichsam wieder zum Kinde wird, wenn er die Mutter Maria bittet, ihn zu waschen und zu kleiden. Da ist die Empfindung innig mit der Anschauung verbunden. Und ebenso sind auch die übrigen Beteuerungen seiner Ergebenheit vom Dichter tief gefühlt (v. 95. 153).

So tritt denn zur Anschauung, die sich nicht in weite, nebelhafte Fernen verliert, die vielmehr stets in Verbindung mit dem Leben dieser Welt bleibt, das wahre Gefühl und zu diesem wieder die Anschauung. Beide Motive durchdringen sich und andere echt lyrische Elemente fügen sich ihnen an. Den übrigen lyrischen Gebeten gegenüber zeigt On god ureisun völlig den Charakter einer neuen Zeit.

Zu der Mannigfaltigkeit in der Wahl und Verknüpfung der Motive, zum Reichtum der Gedanken stimmt auch der Stil. Wir gewahren eine freie ungezwungene Ausdrucksweise, nicht ermüdende Wiederholungen typischer Mittel, keine trockene Aufzählung von Tatsachen, keine Häufung von

Kosenamen, überall Beschränkung auf das Nötige. Besonders in die Augen fallen die prächtigen Bilder.

Und wie der Stil, so wird auch die Form ungezwungen gehandhabt, so dafs auch sie zum Ganzen pafst. Gegenüber den anderen lyrischen Gebeten wird ein weiteres Kunstmittel verwendet: der Reim, welcher je zwei Langzeilen miteinander verbindet. Der Bau dieser Verse ist ganz zwanglos: Septenare und Alexandriner mit gelegentlicher Alliteration.

So macht das Ganze nach Motiven, Stil und Form betrachtet einen völlig einheitlichen Eindruck.

Zusammenfassung für die lyrischen Gebete der ersten Periode.

Aus der Betrachtung aller ältesten lyrischen Gebete ergibt sich folgendes:

Sie stehen sämtlich in mehr oder minder enger Beziehung zu Werken religiöser Betrachtung, vor allem zu AR. und HM. Zwei Gedichte zeigen besonders das Vorwiegen des Verstandesmäfsigen und haben daher am meisten Verwandtschaft mit den genannten betrachtenden Dichtungen. In den übrigen ist der lyrische Charakter in verschieden starkem Mafse ausgeprägt.

In der Wohunge ist die religiöse Betrachtung noch das alles beherrschende Moment, daneben weist das Gedicht aber auch manche lyrische Elemente auf; wichtig ist die Anschaulichkeit in der Schilderung, die indes noch nicht mit individueller Empfindung gepaart erscheint. Stärker sind die lyrischen Elemente herausgebildet in UrGA. Betrachtende Momente spielen da eine geringe Rolle; wahres Gefühl kommt zum Ausdruck, im Besonderen durch die Verknüpfung mit Dingen dieser Welt. Am meisten lyrische Färbung aber zeigt „On god ureisun“. Auch hier wird häufig an irdische Verhältnisse angeknüpft und überdies noch die Natur hereingezogen. Anschauung und Gefühl durchdringen sich. Nur noch ganz äufserlich besteht ein Zusammenhang mit AR. und HM. Und so führt

uns „On god ureisun“ gleichsam direkt von der religiösen Betrachtung zur reinen Lyrik hinüber.

Die Verschiedenheit der Gebete hinsichtlich ihrer Motive bedingt auch Unterschiede des Stils. Auf der einen Seite haben wir ermüdende Aneinanderreihung von Tatsachen, trockene Aufzählung, auf der anderen Seite lebhafte Abwechselung in der Wahl der Stilmittel: Ausrufe, rhetorische Fragen, direkte Rede und wirksame Gegensätze; dort Häufung von Kosenamen, hier Beschränkung derselben; dort ausgeführte Beschreibung, hier wirkungsvolle Bilder und Vergleiche in ungezwungener Weise eingefügt.

Was die Form angeht, so finden wir gerade in einem Gedichte, das auch in anderer Hinsicht über die übrigen hinausragt, in On god ureisun, höhere Kunstmäfsigkeit angestrebt. Wir sehen, wie sich in den lyrischen Gebeten der Übergang vom reimlosen Verse zum Reim vollzieht; doch können wir noch keine Strophenbildung beobachten, sondern das Gedicht ist fortlaufend in paarweis gereimten Versen geschrieben, wodurch sich auch wohl seine Länge erklärt.

II. Periode: Geistliche Lyrik bis etwa 1250.

I. Marienlieder.

Auch in dieser Periode haben wir zunächst einige Gebete an die Jungfrau:

A Prayer to the Virgin [OEM. 29]

(ten Brink 259; Lauchert ESt. 16, 129; Schofield 438).

Dieses Gedicht, von dem eine jüngere Version im Harley Ms. 2253 überliefert ist, setzt sich zusammen aus Preis, Bitte und individuellen Momenten. Der Gedankengang ist so: Die Jungfrau wird gepriesen, und im Anschlufs an ihre Macht und Schönheit werden Bitten vorgebracht, daneben auch eigene Schwächen geklagt. Maria wird als Schützerin und zugleich als Vermittlerin zwischen dem Bittenden und ihrem Sohn angerufen. Das betrachtende Moment über die Falschheit der

Welt spielt nur schwach hinein (v. 10. 30). Am Schlufs wendet sich der Dichter an Jesus selbst: er möge die Bitte seiner Mutter erhören; zu ihm dürfe er nicht flehen, ihr bringe er seine Bitte dar.

Die Ausdrucksweise ist vollkommen typisch; gleichartige Ausdrücke und Wendungen kehren ständig wieder. Was im Besonderen das individuelle Moment betrifft, so bemerken wir auffallend starke Anklänge an das PM. Eine Ordnung der Motive ist überhaupt nicht zu erkennen. Dieselben Gedanken wiederholen sich beständig, wodurch Eintönigkeit hervorgerufen wird. Auch in stilistischer Hinsicht wirkt die fortwährende Wiederholung derselben Mittel schwerfällig und ermüdend.

Dazu läfst endlich die einfache Form des Gebetes denselben Eindruck aufkommen. Regelmäfsige Septenare sind zu einreimigen 4-zeiligen Strophen miteinander verbunden: a a a a. Strophe 4 und 5 zeigen männlichen Reim. Die Reime sind vielfach unrein. Es findet sich ein Streben nach Alliteration, die aber ohne Konsequenz angewandt wird; Verse ohne Alliteration sind in fast gleicher Anzahl vorhanden.

So führt die Betrachtung des Gedichtes nach Motiven, Stil und Form zu dem gleichen Ergebnis: Der Gesamteindruck ist: Eintönigkeit.

A Prayer to our Lady [OEM. 27]

(ten Brink 259; Lauchert ESt. 16, 129; Holthausen, Arch. 88, 372).

Auch hier finden wir Preis mit anschliefsender Bitte, das Hauptmotiv bildet jedoch das individuelle Moment. Nach wenigen Eingangsworten zum Lobe der Jungfrau ergeht sich der Dichter in Selbstanklagen und Sündenbekenntnis. Er verdammt sein unnützes Leben, den Schlaf, der ihm mehr als die Hälfte geraubt hat. Hier wie im Folgenden knüpft der Dichter an Irdisches an. Er klagt sich an, dafs er gesündigt mit Worten und mit Werken, dafs er mehr Wein als Wasser getrunken und wenig daran gedacht habe, Gutes zu tun. Daran knüpft er Ermahnungen: den Hungrigen zu speisen, den Nackten zu kleiden, dem Ratlosen zu raten, Gott zu lieben und zu fürchten. Es folgt die Bitte zur Jungfrau um Beistand und Fürsprache bei ihrem Sohn. Am Schlufs werden noch

einmal die Hauptgedanken kurz zusammengefafst. Noch einmal gibt der Dichter seiner Reue über seine Missetaten Ausdruck.

Preis und Bitte werden typisch vorgebracht; das individuelle Moment hat aber eine freiere Ausgestaltung erfahren. Es steht unverkennbar unter dem Einflufs des PM., dessen ganzer Anschauungskreis hier wiederkehrt. Viele Wörter und Ausdrücke, ja ganze Verse sind einfach herübergenommen. Die Anlehnung scheint völlig bewufst, und mit ten Brink können wir urteilen: „doch gelingt dem Dichter ein Gedicht aus einem Gufs, da er seiner Quelle im Innersten verwandt ist und sich das daraus Geschöpfte lebendig angeeignet hat".

Der gröfseren Gedankenfülle und mannigfaltigeren Art der Ausdrucksweise entspricht auch in stilistischer Hinsicht eine gröfsere Zwanglosigkeit: wir werden nicht durch überflüssige Wiederholungen ermüdet. Und vergleicht man nun noch die Form des Gedichtes, so könnte man versucht sein, auch die ungezwungene Art des Versbaues mit dieser Beweglichkeit der Gedanken in Verbindung zu bringen. Wir haben wie im vorigen Gedichte eine 4-zeilige einreimige Strophe: a a a a. Bei den Versen beobachten wir aber ein Schwanken zwischen verschiedenen Versmafsen. Nach Schipper (370) besteht das Gedicht aus Versen septenarischen und alexandrinischen Charakters, die teils und zwar vorwiegend in gesonderter Verwendung sich finden, teils aber in gemischter Verwendung. So sind:

Str. 3. 4. 5. 8 septenarische Strophen,
Str. 1. 2. 6. 7 alexandrinische Strophen,

und in den letzten Strophen 9. 10. 11 scheint diese Sonderung nicht beobachtet zu sein.

Nicht so bestimmt drückt sich Lauchert (ESt. 16, 129) aus. Nach ihm schwankt das Gedicht zwischen dem Septenar des PM. und der alliterierenden Langzeile, doch ist letztere wohl nicht beabsichtigt.

Eine sichere Entscheidung zu treffen ist nicht leicht, da viele Verse lax gebaut sind.

An dem rein septenarischen Charakter der Strophen 3. 4. 5. 8 ist mit Schipper und jedenfalls auch mit Lauchert kaum zu zweifeln. Die Alliteration spielt hier fast gar keine Rolle,

während sich in den übrigen Strophen deutlich das Streben nach Alliteration zeigt, vgl. besonders Str. 1. 6. 9. 10. Die Alliteration ist aber auch hier nicht konsequent durchgeführt, und es finden sich vielfach Verse ohne Alliteration. Gerade in solchen Strophen ist der Charakter des Versmafses besonders schwierig zu bestimmen. In Str. 11 scheinen Septenare und Alexandriner gemischt zu sein.

Betreffs der Alliteration mufs aber noch hinzugefügt werden, dafs im ganzen Verse ohne Alliteration überwiegen. — Alle Strophen zeigen weiblichen Reim, der durchweg rein ist.

Von allen Seiten betrachtet macht also das Gedicht einen frischen, ungezwungenen Eindruck.

An Orison to our Lady [OEM. 21]

(Brandl 617; ESt. 16, 130).

Nahezu jedem Motiv ist hier eine ganze Strophe gewidmet.

Zugleich mit der Beteuerung, dafs der Jungfrau (hire) sein Leben gehöre, erklärt der Dichter, er wolle sie (hire) besingen, und er beginnt gleich mit ihrem Preise; sie ist ihm die Erlöserin der Menschheit wegen ihres „childinge“ (Str. 1).

Es folgt die weitere Verherrlichung der Maria (Str. 2). Und daran schliefst sich die Betrachtung über die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Welt (Str. 3).

Dann setzt Selbstanklage ein wegen unnützer Lebensführung, und der Dichter verleiht seiner Reue darüber Ausdruck (Str. 4), die sich im folgenden zu gewaltiger Wirkung steigert: Offen bekennt er sich schuldig; er ist elend und fleht die Jungfrau an ihm zu helfen, bevor der Tod ihn erreiche; an der Welt liegt ihm nichts mehr, er ist bereit zu sterben; wenn er aber weiter leben solle, so bittet er um Besserung, dafs der Feind ihn nicht mehr anfechten könne.

Die Bitte wird am Schlufs jeder Strophe vorgebracht.

Die typischen Mittel, die wir noch antreffen, fallen fast gar nicht ins Gewicht gegen die freiere Ausdrucksweise, welche sich überall geltend macht. In Strophe 4 zeigen sich

einige Anklänge an das PM., und auch das betrachtende Moment über die Falschheit der Welt ist ganz typisch (vgl. UrGA. 200, Z. 24; OEM. 29, 10. 30). Die Wendung, dafs das Leben des Dichters der Maria gehöre, findet sich schon in den lyrischen Gebeten. Durch die Verteilung der Motive auf verschiedene Strophen ist eine gute gedankliche Gliederung erreicht, und auch die Strophen selbst weisen eine gute Verknüpfung der Motive auf. Besonders mufs die tiefe Empfindung hervorgehoben werden, die sich in den Worten der Reue (Str. 4) ausprägt.

Stilistisch ist von besonderer Wirkung, dafs wie am Anfang „On hire is al mi lif ilong" so auch sonst Maria nicht selbst genannt, sondern in obiger Weise umschrieben wird. Dadurch bekommt das Gedicht den Charakter eines „geistlichen Liebesliedes". Ferner sei auf die wirkungsvollen Gegensätze in Str. 2 hingewiesen.

Eine der Gedanken und ihrer Ausführung würdige Form trägt endlich dazu bei, das Gedicht zu einem abgerundeten Ganzen zu gestalten.

4- und 3-taktige Verse sind zur Bildung des Septenars (durch den Reim zerlegt) und des Schweifreims mit einander verbunden:

4 3 4 3	4 4 3	4 3 2(3)
a b a b	a a b	a b a

b ist stets 3-taktig und a bis auf den letzten Vers jeder Strophe 4-taktig, der letzte Vers ist absichtlich gekürzt, um einen Abschlufs fühlbar zu machen, und kann in den meisten Fällen als 2-Takter gelesen werden, mufs indes in Str. 3 wohl sicher als 3-Takter aufgefafst werden. — Der Schweifreim ist in der Mitte der Strophe regelrecht, am Ende durch Umstellung und Verkürzung eines Verses umgestaltet. Mit Schipper mufs die kürzere septenarische Strophe als Aufgesang, die längere umgestaltete Schweifreimstrophe als Abgesang angesehen werden. Die Reime sind im ganzen rein; in einer Reihe von Fällen ist aber schwebende Betonung anzunehmen. Durchweg zeigt sich geregelter Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen (a stets männlich, b stets weiblich).

Alliteration wird ohne Konsequenz angewandt, die meisten Verse haben keine Alliteration; wo sie sich aber einstellt, ist sie beabsichtigt.

A Song to the Virgin [OEM. 28]

(Aust, Arch. 70, 269; Lauchert, ESt. 16, 131; Schofield 439; Holthausen, Arch. 88, 378).

In diesem Gedichte kommen vor allen Dingen Preis und Bitte zu Worte, ein betrachtendes Moment über die Nichtigkeit der Welt wird nur einmal kurz gestreift. Die Jungfrau erscheint als Mutter Gottes, deren Taten verherrlicht werden: Die ganze Welt war verloren, bis der Herr von dir geboren war (v. 19/22); þu bere ihesu heuene king (v. 30). Sie wird zur Fürsprecherin erkoren (v. 6. 14). Die ganze letzte Strophe ist ferner dem Preise Jesu gewidmet: er ist der Sohn der Jungfrau und unser Erlöser.

Die gewöhnlichen typischen Ausdrücke werden vermieden; die Motive sind überall geschickt mit einander verwoben, und das ganze Lied macht einen ungezwungenen Eindruck.

Stilistisch bemerkenswert ist, wie im vorigen Liede, der Eingang des Gedichtes:

Of on þat is so fayr and briȝt.

Maria wird nicht selbst genannt, sondern umschrieben, und so erscheint das ganze Gedicht, wie Lauchert sich ausdrückt, „im Ton eines geistlichen Liebesliedes gehalten“. Ferner müssen die Vergleiche erwähnt werden, in denen die Anknüpfung an Irdisches hervortritt (v. 2. 3. 28/29). Diese „frischere Denkweise“ (Aust), wie auch der ungezwungene Ton des Gedichtes ist jedenfalls auf den Einfluſs der weltlichen Lyrik zurückzuführen. Hier sei aber auch noch hingewiesen auf die geschickte Verbindung lateinischer und englischer Verse.

Der Eindruck der Frische und Ungezwungenheit, den wir bisher empfangen haben, wird schliefslich noch erhöht durch die Beweglichkeit der Form.

Die englischen Verse sind 4-Takter (mit Ausnahme von v. 35: 3-Takter), die lateinischen Verse 6- bezw. 3-Silbner

(mit Ausnahme von v. 36: 4-Silbner), welche aber in Verbindung mit den englischen Versen als 3- bezw. 1-Takter zu lesen sind. Diese Verse sind zu folgender Strophe mit einander verbunden:

4 3 4 3	4 4 1	4(3) 1
a b a b	c c d	e d

Den Aufgesang bilden also (durch den Reim zerlegte) Septenare, den Abgesang bilden die zur Schweifreimstrophe verbundenen 4- und 1-Takter, welche in ihrem 2. Teile um einen 4-Takter verkürzt ist (ausgenommen Strophe 4, welche am Schlufs die Form hat: 3 + 1).

Die Reime sind im ganzen rein; bei den lateinischen Versen reimen stets 2 Silben, bei den englischen überwiegt der männliche Reim, ein geregelter Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen findet also nicht statt; weibliche Reime finden sich in v. 19 : 21, 35, 37 : 39.

Die Alliteration wird ohne Konsequenz verwendet und ist beabsichtigt; aber die meisten Verse sind ohne Alliteration.

Wir kommen nun zu einer anderen Art von Marienliedern, in denen der Preis der Jungfrau die Hauptrolle spielt, zu den sogenannten „Freuden der Maria“. Im Me. werden gewöhnlich 5 Freuden behandelt, während im Lateinischen die Siebenzahl vorwiegt (vgl. Lauchert, ESt. 16, 130 unterm Strich). Sie sind mehr oder minder in erzählendem Ton gehalten und wickeln sich nach einer ganz festen Disposition ab. Unter den Bericht über die Marienfreuden mischen sich auch andere Motive wie Preis und Bitte.

Nur eine, die erste der Freuden besingt ein fragmentarisch überliefertes Gedicht, von dem das Mittelstück fehlt:

The Annunciation of the Virgin Mary [OEM. 11]

(Jacoby 27; Brandl 623; Lauchert, ESt. 16, 129; Holthausen, Arch. 88, 369 . . .).

Es erzählt die Sendung des Erzengels Gabriel, seinen Gruſs und die Verkündigung (in direkter Rede); darauf folgt Mariens Antwort und Besorgnis und schliefslich ihre Ergebung in den Willen des Herrn (desgl. in direkter Rede).

Zwischendurch werden Lobpreisungen eingeflochten, und den Schlufs bildet die Bitte zu Gott,

> þat for his swete moder luue ...
> Bringe vs to þe blisse ... (v. 17. 18)

Durch den erzählenden Ton erhält das Lied ein lebhafteres Gesicht; im übrigen aber finden wir die typischen Mittel in starker Verwendung. Von einer Verknüpfung der Motive ist nirgends etwas zu spüren; besonders schroff ist die Anfügung des Schlusses, der ganz unvermittelt einsetzt (v. 14 : 15).

Stilistisch mufs die lebhaftere Wirkung durch die direkte Rede hervorgehoben werden.

Auch formell scheint eine gröfsere Beweglichkeit beabsichtigt zu sein durch die Verwendung einiger Kurzzeilen (3-Takter) neben den übrigen 6-taktigen Langzeilen. Die Kurzzeilen schliefsen im ersten Teile des Gedichtes die 4-zeilige Strophe von der Form: a a a b. Der zweite Teil indessen besteht aus lauter Langzeilen, die einreimig 4-zeilige Strophen bilden: a a a a.

Die Reime sind vorwiegend weiblich, einige sind unrein, andere werden durch schwebende Betonung ermöglicht.

Alliteration stellt sich sehr häufig ein und ist beabsichtigt, zeigt sich jedoch nicht in allen Versen.

Die sämtlichen 5 Freuden behandeln in dieser Periode 2 Gedichte:

The Five Joys of the Virgin [OEM. 6]

(Lauchert ESt. 16, 130; Brandl 683; Kölbing ESt. 17, 296).

Jeder Freude ist eine besondere Strophe gewidmet. Die für die verschiedenen Freuden charakteristischen Ausdrucksweisen sind in folgenden Versen enthalten:

> þo þu wistest myd iwisse
> þat ihesuc wolde beo þi sune (Str. I, v. 3. 4)
>
> hwanne þu iseye heouen-king
> of þe ibore wiþ-ute wo (Str. II, v. 10. 11)
>
> aros from deþe to lyue (Str. III, v. 20)
> þo þi sone to heouene steyh (Str. IV, v. 26)
> þo engles þe imette (Str. V, v. 40).

Neben dem Bericht über die Freuden sind in den 3 ersten Strophen noch die Bitten angefügt, in Str. 4 und 5 der Preis der Maria. Die folgenden Strophen 6 und 7 enthalten vor allem die Bitte zur Jungfrau und Jesus.

Das Gedicht weist nur ein äufserliches Innehalten der Disposition auf. Von einer Verknüpfung der Motive kann gar nicht die Rede sein. Die Ausdrucksweise ist vollkommen typisch.

Stilistisch ist nichts besonderes zu bemerken. Die trockene Aufzählung der Freuden macht sich recht fühlbar.

Auch der Form nach ist das Gedicht ziemlich reizlos. Zur kreuzweis reimenden 8-zeiligen Strophe sind 4- und 3-Takter gesondert und abwechselnd miteinander verbunden:

4 4 4 4 4 4 4 4
3 3 3 3 3 3 3 3
4 3 4 3 4 3 4 3
a b a b a b a b

Weibliche Reime sind in der Überzahl vorhanden, männlichen Reim durchweg hat nur Str. 2. Eine Reihe von Reimen ist unrein, andere werden durch schwebende Betonung ermöglicht. Die meisten Verse zeigen keine Alliteration.

Die Gesamtwirkung des Gedichtes ist trocken.

Einen etwas freundlicheren Eindruck macht:

The Five Joys of the Virgin [RA. I, 48]
(Aust, Arch. 70, 269).

Die Freuden finden in folgenden Versen ihren charakteristischen Ausdruck:

Godes word ful wel thou cnewe (Str. I, v. 7)
Tho þi sone was boren of the (Str. II, v. 21)
The thridde dai he ros to live (Str. III, v. 31)
I-seie him in to heuene sten (Str. IV, v. 42)
Tho thou in to hevene trede (Str. V, v. 50)

Zu diesen Freuden gesellt sich überall weiterer Preis und Bitte, und zwar sind die verschiedenen Motive gegenüber OEM. 6 viel fester miteinander verwoben. Die Darstellung ist fliefsend und trotz der ziemlich häufig auftretenden

typischen Mittel zeigt das Gedicht im grofsen ganzen Unmittelbarkeit in der Ausdrucksweise. Dazu kommt die Anschaulichkeit, mit der uns etwa in Str. 3 vorgeführt wird, wie Jesus von Judas den Juden verraten wurde, die ihn ans Kreuz schlugen. Hier ist die Anschaulichkeit auch eng mit der Teilnahme des Dichters verknüpft, der über das Weh der Mutter Maria klagt. Anschaulich ist ferner die Schilderung des Lebens der Maria im Himmel (Str. 5), die dort mit ihrem Sohn vereinigt ist und eine Freude geniefst, die ewig währt.

Stilistisch bemerkenswert ist der meist gleiche Anfang der Strophen: Seinte Marie ..., und auch die direkte Rede der Maria (v. 9) möge nicht unerwähnt bleiben.

Was die Form angeht, so ist das Gedicht in der 12-zeiligen Schweifreimstrophe abgefafst aus lauter 4-Taktern: aab aab ccb ccb.

Die Reime sind im grofsen ganzen rein. Geregelten Wechsel männlicher und weiblicher Verse finden wir in Str. 2. 3. 5; in Str. 1. 4 sind neben weiblichen auch männliche Reime verwendet; der Schweifreim zeigt aber in allen Strophen männlichen Reim.

Alliteration stellt sich nur ganz gelegentlich ein und ist dann beabsichtigt.

In den Marienliedern haben wir es zwar hauptsächlich, jedoch keineswegs ausschliefslich mit dem Lobe der Jungfrau und der Bitte zu ihr zu tun. Auch die Person Jesu spielt in den einzelnen Gedichten eine mehr oder minder grofse Rolle. Die dafür in Frage kommenden Verse wollen wir hier zusammenstellen:

þu praie ihesu crist þi sone þat he me i-wisse. (OEM. 29, 3)
þi deore swete sunnes loue þu lere me to winnen. (OEM. 29, 6)
þu praie ihesu crist þi sone þat he me i-sende ... (OEM. 29, 26)
ihesu mid ti swete blod þu bohtest ful me deore. (OEM. 29, 32)

Ihesu seinte marie sune þu iher þin moder bone
to þe ne dar i clepien noht to hire ich make min mene.
þu do þat ich for hire sake beo imaked so clene.
þat ich noht at dai of dome beo flemed of þin exsene.
(OEM. 29, 33—36)

ber min erende wel to deore sune þine (OEM. 27, 38)
Ich bidde god þin ore (OEM. 21, 29)
Leuedy preye þi sone for me (OEM. 28, 6)

Bisek him wiz milde mod
þat for ous alle sad is blod
in cruce
þat we moten komen til him
in luce. (OEM. 28, 14—18)

wel he wot he is þi sone
. . . . . .
He nul nout werne þe þi bone
. . . . . .
So hende and so god he his
He hauet brout ous to blis
. . . . . .
þat hauez hi-dut þe foule put
inferni. (OEM. 28, 37—44)

Bidde we þilke louerd, wende hwer we wende
. . . . . .
þat for his swete moder luue, þat feyr is and hende.
Bringe vs to þe blisse þat lesteþ buten ende. (OEM. 11, 15)

Hier erscheint Jesus überall als Sohn der Jungfrau, welcher die Rolle der Vermittlerin zwischen den Menschen und Christus übertragen wird: ihr kann der Sohn keine Bitte verweigern.

II. Jesuslieder.

Eigens Jesus gewidmete Lieder besitzen wir in dieser Periode nur zwei.

An Orison of our Lord [OEM. 16]

(Aust, Arch. 70, 268; Holthausen, Arch. 88, 372)

gibt eine Beschreibung der Lebens- und Leidensgeschichte Jesu, aber nicht in epischem, sondern lyrischem Ton, indem der Dichter sich mit seinen Aussagen immer an Jesus selber wendet. Jede Strophe beginnt mit dem Grufse Jesu: Jesu ich þe grete . . ., und daran knüpft sich eine Fülle von Lobpreisungen Jesu, seiner Geburt (Str. 1), Kindheit (2), Leiden und Sterben (3 ff.). Das Ganze läuft in eine Bitte zu Jesus aus.

Typische Mittel finden sich recht häufig, daneben ist aber eine freiere Ausgestaltung nicht zu verkennen. Das

Gedicht zeigt im grofsen ganzen einen fortschreitenden Gedankengang, doch ist besonderes Geschick in der Verknüpfung der Motive nicht zu beobachten. Vielfach werden Gedanken durch blofse Aufzählung aneinander gereiht. Nichtsdestoweniger gibt es Stellen von hoher Wirksamkeit in unserem Gedicht.

Anschaulich und mit besonderer Teilnahme werden die Leiden Jesu vor der Kreuzigung (Str. 4) und die Kreuzigung selbst (Str. 5) vom Dichter dargestellt:

„Mit Geifseln erlittest du manche blutige Wunde, vor den Heiden standest du nackt und mit Blut bespritzt, man spie dich an und bekleidete dich mit einem roten Mantel, man setzte dir eine Dornenkrone aufs Haupt und schlug dich zwischen zwei Übeltätern ans Kreuz“ (v. 28).

„Mit drei Nägeln wurden dir Hände und Füfse durchschlagen, das kalte Eisen duldetest du in deiner Seite“ (v. 43).

Äufserst wirksam ist auch die Anknüpfung an irdische Verhältnisse im Folgenden: Um uns zu erlösen, mufste Jesus Mensch werden, und er wurde Mensch nicht anders als andere Menschen auch:

As oþer childre. þu eodest and speke.
Hunger and þurst. þu þoledest eke.
Buhsum and poure þu were iwis.
Forbysne þu vs yeue and nouht amys (v. 15—18).

Solche Züge, wie die Teilnahme des Dichters und das Anknüpfen an allgemein menschliche Schwächen, die hier immerhin nur recht spärlich auftreten, kennen wir schon aus den „lyrischen Gebeten“; und auch die anschauliche Darstellung der Leiden Jesu erinnert uns an diese „lyrischen Gebete“ der vorigen Periode, in denen wir die lebhafte Phantasie des Dichters bewundern konnten.

Stilistisch ist der stets gleiche Strophenanfang hervorzuheben, der ein beruhigendes Element in die lebhaft fortschreitende Handlung bringt. Diese Lebhaftigkeit wird besonders durch die asyndetische Aneinanderreihung einer Fülle von Gedanken hervorgerufen.

Die Form des Gedichtes ist weniger für lyrische Wirkungen geeignet. Paarweis reimende Zeilen mit oft schwer zu be-

stimmender Taktzahl (4, 6) sind zu Strophen von verschiedener Länge miteinander verbunden (8, 10, 12 Zeilen): aa bb cc dd ...

Weibliche Reimpaare überwiegen bei weitem. Einige Reime werden durch schwebende Betonung ermöglicht, unreine Reime sind selten.

Alliteration ist in den meisten Versen nicht vorhanden.

Als ganzes betrachtet macht das Gedicht keinen einheitlichen Eindruck.

A Song on the Passion [OEM. 30]

(Jacoby 29; ten Brink 390; Brandl 627; Aust 272; Schofield 441; Kölbing, ESt. 17, 296; Holthausen, Arch. 88, 372).

Auch dies Gedicht verherrlicht die Leiden Christi, und zwar in einer Weise, die an spätere Zeit erinnert. Mit einer Naturbetrachtung wird das Lied eingeleitet: Der Sommer ist gekommen, der Winter vorüber, die Tage werden länger, alle Vögel lassen ihren Gesang erschallen. Dieser heiteren Stimmung gegenüber steht die Trauer des Dichters über Jesu Leiden, und im Folgenden ziehen dann Jesu Taten und Leiden an unserem Blick vorüber (Str. 1). Er hat mich gesucht „in boskes and in bank", er hat mich in Ketten gefunden „for an appel of a tre"; doch er brach den Bann durch seinen Kreuzestod (Str. 2). Die Menschheit aber hat ihn verraten. Lebhaft steht das Bild vor unseren Augen, wie die Juden über Tod und Schande Jesu beratschlagen (Str. 3). Man schlug ihn ans Kreuz und marterte ihn (Str. 4). Er starb am Kreuz und erlöste uns vom Tode (Str. 5). Und wie der Dichter im Folgenden den Anblick des verblichenen Jesu schildert: das Blut ist ihm entströmt, Fleisch und Antlitz ist verändert . . ., da sieht er auch die Mutter Maria in Tränen neben ihrem toten Sohne (Str. 6). Die beiden letzten Strophen berichten über die Vollendung des Erlösungswerkes durch die Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt; mit der Verheifsung der Wiederkunft Jesu und der Bitte zu ihm schliefst das Gedicht.

In die fortschreitende Handlung sind Lobpreisungen geschickt eingefügt, und das ganze Lied zeichnet sich durch eine freiere Ausdrucksweise aus, so dafs die typischen

Mittel, die sich zwar noch finden, kaum als solche empfunden werden. Mit warmer Anteilnahme begleitet der Dichter alle Vorgänge.

Anschaulich ist vor allem der Jammer der Maria dargestellt und die Veränderung, die mit Jesu Fleisch und Antlitz vor sich gegangen ist (Str. 6).

Wirkungsvoll ist ferner die Bezugnahme auf Irdisches in dem Vergleich:

he was to-drawe
so dur islawe
in chace.

Ist das alles schon geeignet, dem Gedichte eine hohe Wirkung zu sichern, so erhebt es sich vollends über alle bisherigen Lieder durch das Heranziehen der Natur, um die Stimmung des Dichters zu veranschaulichen. In dieser Weise verwendet, findet sich dieses Moment hier zum ersten Male in den geistlichen Liedern: Natur und Gefühl erscheinen innig verkettet. Dieser Zug, ein geistliches Lied durch Naturschilderung einzuleiten: „Somer is comen and winter gon", ist sicher mit dem Einflufs der weltlichen Lyrik in Zusammenhang zu bringen; und gerade auf den Anfang unseres Liedes werden weltliche Gedichte eingewirkt haben, die ähnlich anfingen wie das berühmte Kuckuckslied: Somer is icumen in lhude sing cuccu. Nach dieser Einwirkung zu urteilen, mufs auch eine derartige weltliche Lyrik schon vor der Mitte des 13. Jh. in hoher Blüte gestanden haben (vgl. später bei Weltl. Lyrik).

Mit der freien Ausgestaltung der Motive und der ungezwungenen Darstellung der Ereignisse verbindet sich auch Lebhaftigkeit des Stils, die sich besonders in der direkten Rede der Juden (Str. 3) zu erkennen gibt. Stilistisch ist ferner noch zu bemerken die Wirkung durch Gegensätze (Str. 1) und Vergleiche (Str. 6).

Endlich wird auch durch die Form der Charakter der Beweglichkeit hervorgerufen. Die Strophe besteht aus einem stets regelmäfsig gebauten Aufgesang in (durch den Reim zerlegten) Septenaren mit der Reimstellung ab ab, wobei a 4-taktig, b 3-taktig ist, und einem Abgesang, dessen Reimverknüpfung vielfach voneinander abweicht, der aber stets

das Prinzip des Schweifreims erkennen läfst. Am klarsten zeigt das Strophe 2, deren Abgesang die Form hat: ccb ddb oder Str. 6 und 8: aab ccb. Str. 1 weicht davon ab, da die beiden ersten Verse des Abgesanges nicht reimen, in den übrigen Strophen sind die beiden vorletzten Verse des Abgesanges reimlos. Dies ist aber möglicherweise auf Entstellungen zurückzuführen. — Auch bezüglich der Taktzahl der Verse ist der Abgesang verschieden gebaut: die b sind stets 1-taktig, die beiden vorletzten Verse des Abgesanges sind immer als 2-taktig zu fassen, doch zeigen die beiden Anfangsverse des Abgesanges Schwanken zwischen 3- und 4-Taktern. Danach läfst sich die Strophe folgendermafsen darstellen:

4 3 4 3	4(3) 4(3) 1	2 2 1
a b a b	c c b	d d b (Str. 2)

Auf- und Abgesang jeder Strophe sind durch einen Bob verbunden, der mit dem vorhergehenden Verse reimt.

Binnenreim scheint in v. 75 beabsichtigt und ist sehr wirkungsvoll. Eine Reihe von Reimen ist unrein.

Häufig ist das Streben nach Alliteration zu beobachten, aber nicht in allen Versen.

So macht das Lied im ganzen betrachtet den einheitlichen Eindruck der Ungezwungenheit und Beweglichkeit.

III. Betrachtungslyrik.

Von den Marien- und Jesusliedern, welche nahezu rein lyrischen Charakter tragen, insofern als Preis, Bitte und individuelle Momente vorwiegen, die in mehr oder minder hohem Grade typisch gehalten sind, kommen wir nun zu einer fast ebenso grofsen Anzahl von Gedichten, die vor allem Betrachtungen enthalten, in denen vielfach die lyrischen Elemente ganz oder teilweise fehlen, und damit auch die typischen Mittel einen viel geringeren Raum einnehmen. Diese Betrachtungsgedichte sind in erzählendem Ton geschrieben und weisen meist einen geordneten Gedankengang auf; dazu kommt eine viel gröfsere Unmittelbarkeit in der Ausdrucksweise. Ähnliche Anschauungen kehren häufig wieder, und vielfach begegnen

uns Anklänge an das Poema Morale, wie wir sie auch in den „lyrischen Gebeten“ der vorigen Periode gefunden haben. Der Weg zur Betrachtungslyrik führt eben von den betrachtenden Werken wie PM., AR., HM. über die „lyrischen Gebete“. Die Brücke von der reinen zur betrachtenden Lyrik aber bildet das betrachtende Moment, welches in jener eine Rolle spielt; hier gewinnt es natürlich gröfsere Ausdehnung. Um nun die den Liedern zugrunde liegenden Anschauungen, sowie die Stellung zur reinen Lyrik kennen zu lernen, gehen wir die Gedichte einzeln durch.

Doomsday [OEM. 22]

(ten Brink 259; Brandl 623).

Das Gedicht beginnt mit einem Verse des Poema Morale, den wir auch in den Marienliedern gefunden haben (OEM. 27, 4. 44):

> Hwenne ich þenche of domesday
> Ful sore ime adrede.

Der Dichter versetzt sich in Gedanken an den Tag des Gerichts: Da wird jeder seinen Lohn erhalten. Er gesteht ein, dafs er gesündigt mit Worten und mit Taten, und ruft Christus um Rat an. Dann läfst er die Vorgänge des jüngsten Tages an seinem Geiste vorüberziehen: Feuer wird die Erde vernichten, die Drommeten der Engel ertönen, und unser Herr Jesus wird erscheinen zu richten. Da hilft kein Weinen und Wehklagen. Besonders die Reichen werden ermahnt, die kostbare Gewänder tragen und auf Pferden reiten. Nur die guten Werke werden den Menschen im Himmel empfehlen. Den Mildtätigen wird der Anblick der Jungfrau und ihres Sohnes zu teil, deren Preis der Dichter singt (vgl. UrGA. 200, Z. 7; On god ur. 25. 54. 60. 62. 72). Dort stehen die Gerechten zur Rechten des Herrn, zur Linken die Sünder, mit dem Brandmal ihrer Schande gekennzeichnet. Mit jenen spricht Jesus freundliche Worte (dir. Rede!), ihr Platz wird im Himmel sein, für die Sünder ist das höllische Feuer bestimmt. — Bitte zur Jungfrau um Fürsprache endigt das Gedicht.

Typische Mittel finden sich nur am Anfang und Schlufs des Gedichtes, und wenn auch viele Anschauungen des PM. wiederkehren, so ist doch dem Dichter Unmittelbarkeit in

der Ausdrucksweise eigen. Ein klarer Gedankengang zeichnet das Gedicht aus; hervorzuheben ist im besonderen die Anschaulichkeit in der Schilderung der Reichen (Str. 4. 5), wo eine enge Verbindung mit Irdischem hergestellt wird, und lebhaft stehen die Sünder vor uns „mid heore sunnen iwriten (Str. 8). Wesentlich ist auch der Ernst des Dichters, Vergebung der Sünden für sich und seine Mitmenschen zu erlangen. Dadurch kommt ein eigentlich lyrisches Element in das Gedicht.

Stilistisch ist vor allem die lebhafte Wirkung durch die direkte Rede Jesu an die Gerechten (Str. 9) hervorzuheben:

„Comeþ her mine freond.
oure sunnes for to lete.
In mine fader boure.
ow is imaked sete.
þer ow schulen engles.
ful sweteliche grete.

Die Form ist für derartige ernste Betrachtungen sehr geeignet. Septenare und Alexandriner werden zu einer einreimig 4-zeiligen Strophe a a a a miteinander verbunden und zwar vorwiegend in gesonderter Verwendung. Str. 1 und 2 sind vorwiegend septenarischen Charakters; im übrigen wiegen Alexandriner vor. Im ganzen weist also die Behandlung des Versmafses Ungezwungenheit auf. Wir finden meist weiblichen Reim, männlichen nur in Str. 4. Alliteration stellt sich nur gelegentlich ein.

Death [OEM. 23]

(ten Brink 259; Aust, Arch. 70, 270; Brandl 617)

richtet sich wie OEM. 22, Str. 4. 5 gegen die Reichen, die kostbare Gewänder tragen. Ihnen hält der Dichter vor, dafs sie nach irdischen Gütern streben, und erinnert sie daran, dafs wir so arm, wie wir bei unserer Geburt waren, wieder aus der Welt scheiden müssen. Er ermahnt daran zu denken, dafs wir nackt und blofs von hinnen fahren werden und von unseren Sünden Rechenschaft ablegen müssen. Der Tod läfst alle unsere Güter zuschanden werden: unsere Sprache, unser Gesicht, unsere Gedanken werden vergehen. — Wenn die Seele sich vom Körper getrennt hat, wird der Leichnam in Lappen

gehüllt. Da liegt dann der Erdenklofs (v. 73), und seine Freunde suchen sich seiner Güter zu bemächtigen. Die Seele aber klagt und macht dem Körper Vorwürfe (v. 83, dir. Rede!). Wo sind nun alle deine Freunde, was soll aus deinen kostbaren Kleidern, aus deinen Dienern werden; wo ist dein Brot und dein Bier? All deine Macht ist dahin, dein Haus ist bald mit dem Spaten gebaut, du wirst ein Frafs der Würmer werden (v. 157); alles an dir wird verfaulen (v. 169):

þine teþ and þi tunge.
þi Mawe. and þi Milte.
þi lyure. and þi lunge.
and þi þrotebolle.
þat þu mide sunge (v. 170).

Die Seele mufs für die Sünden des Körpers büfsen:

For ich schal bernen in fur.
and chyueren in yse (v. 141. 142).
For alle þine gultes.
fongen i schal mede.
þat is hunger and chele.
and fur-bernynde glede.
and so wule sathanas.
ful ateliche brede ... (v. 195—200).

Die Seele wird an einen düsteren Ort kommen (þestre stude), wohin kein Licht dringt; dort wird sie baden in einem Bad:

of pich and of brunston.
wallynde is i-maked.
þer is sathanas þe qued.
redi wyþ þe rake.
And so me wile forswolewe.
þe furbernynde drake (v. 211—216; vgl. PM. 218).

Die höllische Hitze ist unsäglich; der Teufel hat Hörner auf dem Kopfe und an den Knien, er gähnt mit dem Munde und starrt mit den Augen, aus seinen Nasenlöchern und den Augenhöhlen sprüht die rote Lohe. (Diese anschauliche Schilderung stimmt in vielem zu PM. 218. 273.)

Der Schlufs des Gedichtes enthält die Ermahnung, Messen singen zu lassen und gute Werke zu tun; daran knüpft sich die typische Bitte.

Typische Mittel begegnen uns nur selten, so am Anfang und Schlufs. Der Anfang: Iherep of one þinge ... deutet auf lebhaften öffentlichen Predigtvortrag, und das ganze Gedicht ergeht sich ausschliefslich in Betrachtungen; lyrische Elemente fehlen ganz. Es weist einen fortschreitenden Gedankengang auf und wirkt im ganzen unmittelbar. Die Anschauungen sind verwandt mit denen des PM.; doch ist der Dichter in der Gesamtkomposition selbständig. Mit lebhafter Phantasie entwirft der Dichter Bilder von grofser Anschaulichkeit: man denke an die Schilderung der Hölle und das Schicksal der Seele darin. Besonders häufig knüpft er an Irdisches an: vgl. v. 3. 25. 43. 68. 73. 84. 89. 97. 105. 145. 153. 162. 177. 197.

Stilistisch ist die direkte Rede der Seele, die durch das ganze Gedicht durchgeführt ist, bemerkenswert, da lebhafte Wirkungen damit erzielt werden; dieselbe Wirkung haben auch die zahlreichen rhetorischen Fragen. Im Gegensatz dazu machen aber die häufig verwendeten Parallelen manchmal einen ermüdenden Eindruck.

Die Form ist, wie in OEM. 22; für ernste Betrachtungen sehr geeignet. Verse von vorwiegend alexandrinischem Charakter sind zur einreimig 4-zeiligen Strophe miteinander verbunden: a a a a. Einige Septenare mischen sich, besonders am Anfang, darunter.

Strophen mit weiblichen Reimen überwiegen bei weitem. Eine Reihe von Reimen ist unrein, andere werden durch schwebende Betonung ermöglicht. Von der Alliteration wird ein sehr reicher Gebrauch gemacht, dennoch überwiegen Verse ohne Alliteration.

Long Life [OEM. 20]

(Zupitza, Anglia I, 410; Varnhagen, Anglia II, 71. III, 67; Aust, Arch. 70, 270; Jacoby 32)

behandelt die Vergänglichkeit des Lebens, ein Thema, das wir im Folgenden häufiger antreffen werden. Die Nichtigkeit des Irdischen ist der Grundgedanke, der uns überall entgegentritt.

Dem Tod kann keiner widerstehen, weder König und Königin, noch Starke und Kühne, weder Junge und Alte, noch Herrliche und Schöne. Alle müssen aus dem Becher des Todes trinken (vgl. Sprüche Aelfreds 10). Glaube keiner langes

Leben oder Glück zu erringen: der Tod lauert auf seiner Spur. — Das Los der Menschen ist Nahrung der Würmer zu werden (vgl. Death 157). Nicht drei Tage Glück sind uns beschieden; auch dem, der am höchsten zu stehen glaubt, wird das Glück entwunden; seine Freude wird in Sorge und Klage endigen. Überwinde darum deine Begierde, wenn du dir nicht ewige Pein zuziehen willst. — Die ersten beiden Strophen und die letzte endigen mit einer Ermahnung: þi senne aquench! (v. 10); wel do, wel þench! (v. 20); Ne do þu so! (v. 50).

Typische Mittel werden fast völlig vermieden; die Anschauungen sind die seit dem PM. geläufigen: ac sore miht þu þe adrede (v. 26 = PM. 6). Im ganzen wirkt das Gedicht unmittelbar. Der Dichter zeigt Anteilnahme am Geschick des Nächsten, wodurch das Gedicht eine gewisse lyrische Färbung erhält. Wir beobachten ein enges Verhältnis zum täglichen Leben (v. 3. 7. 9. 13. 29. 35. 40). Den Betrachtungen und Ermahnungen liegt ein tiefer sittlicher Ernst zugrunde; der Dichter redet eine eindringliche Sprache, man denke an die erwähnten Imperative am Ende der Strophen.

Stilistisch hervorzuheben sind die Wirkungen durch Gegensätze und die Eindringlichkeit der rhetorischen Fragen.

Auch in der Form sucht der Dichter höheren Ansprüchen zu genügen, als das in OEM. 22. 23 der Fall war. 4-Takter werden zu einer 10-zeiligen Strophe miteinander verbunden. Die Reimstellung ist so:

(c)
ab ab | b a a b b b

Darin kann man die vier ersten kreuzweis reimenden Verse als Aufgesang fassen, dann läfst die Abteilung des Abgesanges die verschiedensten Auslegungen zu; dem Sinne nach

(c)
ist er am besten zu teilen b a | a b b b, da dann jeder zweite Teil mit dem „Weilawei“ beginnt.

Jede Strophe weist geregelten Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen auf; in der zweiten Strophe setzen sich die in Str. 1 gewählten Reime fort.

Verse ohne Alliteration sind in der Überzahl vorhanden.

Den Eindruck einer Predigt, den schon Doomsday und vor allem Death hervorriefen, macht nun vollends ein eigens so benanntes Gedicht:

A lutel soth Sermun [OEM. 25]
(ten Brink 265; Brandl 623).

Gleich der Anfang deutet auf öffentlichen Predigtvortrag hin:

Herknieð alle gode men
and sitteþ stille adun,
and ich eou wule tellen
a lutel sermun ...

Der Dichter redet dann von der Sünde, die durch Adam in die Welt gekommen ist, und von der wir durch den Herrn erlöst sind; allen Sündern verheifst er die Hölle. Nun werden die verschiedenen Stände unter die Lupe genommen; von allen rügt er, wie leicht sie das Leben nehmen: Handelsleute, Bäcker, Brauer, Pfaffenfrauen, junge Liebespärchen, die in Kirchen und auf Märkten zusammenlaufen und die Messen nicht innehalten. Dem Mädchen dünkt es keine Schande, mit ihrem Liebhaber beim Bier zu sitzen und mit ihm des Nachts zu gehen; sie hört nicht auf der Eltern Ermahnung, „fort þat hire wombe | up arise an heh". Der Schlufs ermahnt, von den Sünden zu lassen (vgl. schon v. 45—49) und weist auf die Bitte zur Jungfrau hin (v. 93), die für uns bitten wird (v. 97. 98).

Typische Mittel finden sich nur am Anfang und Schlufs; im übrigen wirkt das Gedicht völlig unmittelbar, es verläuft predigtmäfsig und hat einen ständig fortschreitenden Gedankengang. Mit seinen aus dem Leben gegriffenen Bildern mutet die kleine Predigt frisch an; bei der Geifselung aller Stände sieht man „aus der Predigt allmälig die weltliche Satire herauswachsen" (Brandl). Selbst vor Derbheit scheut der Dichter nicht zurück (man denke an das gefallene Mädchen und die Priesterfrauen). Auf ein enges Verhältnis zum Leben weist auch das Nennen von Namen wie: Malekin, Janekin; Wilekyn, Watekyn; Robin, Gilot.

Stilistisch bemerkenswert ist das Aneinanderreihen der Aussagen über die verschiedenen Stände, das aber keineswegs

lästig oder ermüdend wirkt wegen der Verschiedenartigkeit der interessanten Gedanken, die sich daran knüpfen.

Das Gedicht ist nicht in Strophenform geschrieben, sondern in fortlaufenden, paarweis reimenden Langzeilen abgefafst, was für eine derartige Predigt sehr wohl geeignet ist. Septenare und Alexandriner kommen gemischt zur Verwendung, doch weisen manche Zeilen (z. B. v. 25 ff.) die Eigentümlichkeiten der alten einheimischen Verstechnik auf. Diese Langzeilen sind durch das ganze Gedicht durchgeführt bis auf eine kurze Stelle (v. 17—24), welche aus 4-Taktern eine paarweis reimende 8-zeilige Strophe bildet, und die nach Schippers Vermutung auf einer Interpolation beruhen kann.

Männliche Reimpaare sind in sehr geringer Anzahl vorhanden; die Reime sind im ganzen rein, manchmal haben wir schwebende Betonung anzunehmen.

Alliteration stellt sich nur gelegentlich ein.

A Luveron [OEM. 10]

(ten Brink 261; Aust, Arch. 70, 271; Jacoby 33; Brandl 617; Schofield 439; Holthausen, Arch. 88, 369),

geschrieben auf Veranlassung einer jungen Nonne, die das Lied zu ihrer Einkleidung auswendig lernen und fleifsig singen sollte, verfafst von einem Franziskanermönch Thomas de Hales.

Einleitend redet der Dichter über den Anlafs zu seinem Gedichte, das die Bitte eines Mädchens erfüllt, ein wahres Liebeslied zu erhalten (v. 1—8). Dann kommt er zum Thema und handelt von der Falschheit irdischer Liebe (v. 9—88) sowie im Gegensatz dazu von der Vortrefflichkeit der himmlischen Liebe (v. 89). Damit zerfällt das Lied in zwei Hauptteile. — Der Dichter spricht zunächst von der Unbeständigkeit des Irdischen: Dieser Welt Liebe ist nur ein Wasserstrom, trügerisch und falsch; der Mensch welkt dahin wie das Gras auf der Wiese, nur eine kurze Spanne Zeit ist ihm beschieden, nicht Ruhe noch Rast, nur Sorgen; dünkt er sich auf dem Gipfel des Glücks, so rafft ihn der Tod hinweg. Reichtum und Macht schwinden bald (vgl. OEM. 22, Str. 4. 5). Die Welt gleicht einem Schatten, der bald verschwinden

kann; es herrscht beständiger Wechsel. Diese Welt fährt dahin, der Mensch zergeht wie das Blatt am Zweig; des Menschen Liebe ist unbeständig. Reichtum verschafft dem Herzen Weh und Ach; irdische Gaben sind zu nichts nütze: der Tod wird doch alles wegnehmen. Haben wir denn nicht Zeugen der Wahrheit? Paris und Helena, Amadas, Tristan, Idene, Isolde, Hector und Cäsar: wie der Pfeil von der Bogensehne oder: wie das Eisen vom Huf (Holthausen), so schnell sind sie alle aus dem Leben gewichen. Wie töricht, wer auf der Welt falsches Treiben baut! Selbst der Reichtum Heinrichs (III.) oder die Schönheit Absaloms ist nichts wert. Allein die Liebe Jesu ist erstrebenswert. — Damit kommen wir zum zweiten Teil des Gedichtes (v. 89—192): Preis der Eigenschaften Jesu. An Reichtum kommt ihm keiner gleich, selbst König Heinrich (III.) ist sein Untergebener. „Jungfrau", so redet dann der Dichter weiter, „dieser König wirbt um dich (Anschauungen der AR., HM., Wohunge). Er wird dich in sein Reich führen; sogar der weise König Salomo besafs nicht einen solchen Palast." Und nun folgt die Schilderung des himmlischen Lebens in ähnlicher Weise wie im „On god ureisun" (vgl. v. 133 „alle heo schule wyþ engles pleye" mit On god ureisun 25. 54. 60. 62. 72; v. 141 „his sihte is al joye and gleo | he is day wiþute nyhte" mit PM. 365 und denselben Stellen des ureisun). Der Herr hat dir einen Schatz geschenkt, der teurer ist als Gold und kostbare Gewänder: er ist ein Edelstein, der alle Liebeswunden heilt und wird genannt Maydenhad (vgl. AR., HM.). Der Wert des Steines wird durch Vergleich mit sämtlichen Edelsteinarten erwiesen (blofse Aufzählung): Er ist ein Edelstein, der alle anderen überstrahlt, hell leuchtet er im Himmelsgemach. — Das Gedicht schliefst mit der Aufforderung, dies Lied mit süfser Stimme zu singen, wenn die Liebessehnsucht naht, und mit der Hoffnung des Dichters auf seliges Ende.

Typische Mittel werden nur sehr selten verwendet (v. 91. 140. 164) und fügen sich gut in den Rahmen des Ganzen ein. Viele Anschauungen haben wir schon häufiger seit dem PM., der AR. und HM. angetroffen; aber durch die Art der Ausgestaltung zeigt sich die Kunst des Dichters auf bedeutender Höhe. Motive und Gedanken sind ausgezeichnet

miteinander verknüpft; die Gegenüberstellung und Ausführung der beiden Hauptthemen ist wohl geglückt. Zur Betrachtung gesellen sich lyrische Elemente in enger Verkettung und durch diese innige Verschmelzung ist das Lied besonders bedeutungsvoll. Unmittelbarkeit gibt sich vor allem kund durch das häufige Anknüpfen an Dinge dieser Welt: v. 10. 13. 14. 15. 16. 25. 28. 32. 33. 37. 41. 48. 49. 57. 72. 82. 86. 100. 101. 105. 112. 114. 121. 145. 149. 151. 153. 161. 167. 168. 169.

Eine Fülle der verschiedensten Stilmittel erhöhen die Wirksamkeit des Liedes. Der Eindruck der Lebhaftigkeit wird durch zahlreiche rhetorische Fragen und Gegensätze hervorgerufen. Ein reicher Bilderschmuck tritt uns entgegen, und die Vergleiche und Anspielungen weisen ein nahes Verhältnis zum irdischen Leben auf (v. 10. 16. 32. 37. 48. 72. 81). Nachteilig und leicht ermüdend wirkt indessen vielfach die Weitschweifigkeit in der Aufzählung, etwa sämtlicher Edelsteinarten.

Formell ist die einfache 8-zeilige Strophe aus 4-Taktern mit kreuzweisem Reim dem Gegenstande sehr angemessen: ab ab ab ab (aufser Str. 17 ab ab cb cb, doch da ist eine Lücke anzunehmen; vgl. Holthausen). An die letzte Strophe werden noch zwei weitere Verse mit den Reimen ab als Geleit angefügt.

Männliche und weibliche Reime in geregeltem Wechsel überwiegen. Eine Reihe von Reimen ist unrein, andere werden durch schwebende Betonung ermöglicht.

Alliteration stellt sich häufig ein, doch sind die meisten Verse ohne Alliteration.

Anhang.

Was wir nun noch an betrachtenden Gedichten aus diesem Zeitraum besitzen, sind kleinere Stücke, die wir hier anhangsweise anreihen. Sie enthalten durchaus nichts Lyrisches, sondern tragen vollkommen didaktischen Charakter: es ist Spruchdichtung.

Signs of Death [OEM. 13] (Brandl 623) gibt eine Aufzählung der Merkmale, an denen man das Herannahen des Alters erkennt (vgl. Death 169; Elde). Formell besteht das Gedicht aus zehn paarweis gereimten dreitaktigen Kurzzeilen und zwei als Abschlufs dienenden Langzeilen, ebenfalls paarweis gereimt. Die Reimpaare sind meist weiblich. Alliteration findet sich nicht.

Ten abuses [OEM. 24] (ten Brink 267) gibt ebenfalls eine Aufzählung der — zehn — Merkmale, an denen man den Niedergang eines Landes (oder Volkes) beobachten kann (vgl. Sprüche Aelfreds 15) und ist in reimlosen nationalen Kurzzeilen abgefafst; Alliteration wird nicht verwendet.

In naher Beziehung zu diesem Spruch steht **5 evil things** der Kildaregedichte aus folgender Periode (Heuser 183. 184), welches fünf Fehler tadelt, und das wir gleich hier mit einfügen wollen. Es ist wie OEM. 24 in Kurzzeilen geschrieben.

Will and wit [OEM. 26] ist ein Wortspiel über den Streit zwischen Willen und Verstand in einer 8-zeiligen Strophe aus 4-Taktern mit kreuzweisem Reim: ab ab ab ab. Alliteration ist konsequent durchgeführt.

Three sorrowful tidings [OEM. 14] (ten Brink 268) schlägt ganz kurz das Thema der Ungewifsheit des menschlichen Daseins an: Unser Scheiden ist sicher (1), aber wir wissen nicht wann (2) und wohin (3) [vgl. das Thema der Nichtigkeit der Welt in der Betrachtungslyrik]. Der Form nach besteht der Spruch aus sechs 4-Taktern mit paarweisem Reim: aa bb cc. Alliteration findet sich nicht.

Fortune [OEM. 5] nennt das Glück ein verwünschtes Ding wegen der ungleichen Verteilung der Güter. Formell haben wir eine Strophe aus vier unter sich reimenden regelmäfsigen Septenaren vor uns: a a a a. Von der Alliteration wird ein sehr reicher Gebrauch gemacht.

Ergebnis der Betrachtung der geistlichen Gedichte der zweiten Periode.

Was die reine Lyrik angeht, so macht sich in der Verknüpfung der Motive die Unbeholfenheit der Dichter

manchmal noch recht fühlbar (OEM. 11. 29). Auch bei anderen Gedichten können wir von einer besonderen Geschicklichkeit nicht reden (OEM. 6. 16), in einigen jedoch sind die Motive fester miteinander verwoben (OEM. 21. 30; RA. I, 48).

Neben der Verwendung durchaus typischer Mittel (OEM. 29. 27. 11. 6) finden wir schon eine freiere Ausdrucksweise — die typischen Mittel sind hier eingeschränkt (OEM. 21. 16; RA. I, 48). Einige wenige Gedichte zeigen auch das Fehlen der allergewöhnlichsten typischen Ausdrücke und machen einen ungezwungenen Eindruck (OEM. 28. 30).

In den meisten Gedichten von solch freierer Ausgestaltung finden wir dann auch noch andere Besonderheiten oder Vorzüge, die für den Gesamtcharakter der einzelnen Gedichte von Einfluſs sind.

Solche Vorzüge sind Anschaulichkeit und Gefühlstiefe, die sich in OEM. 16 zwar noch in bescheidenen Grenzen halten, aber in RA. I, 48 und OEM. 30 an Bedeutung und Innigkeit der Verschmelzung gewinnen. Dazu tritt ferner das Anknüpfen an irdische Verhältnisse. Dieses Moment erscheint in enger Verkettung mit Anschaulichkeit und Gefühl (OEM. 16. 30) und mit dem individuellen Moment (OEM. 27); auch in Vergleichen spielt es eine Rolle (OEM. 28). Endlich wird auch die Natur in die geistliche Lyrik hineingezogen, und zwar erscheinen in OEM. 30 Natur und Gefühl fest miteinander verwoben; die Natur erklärt hier die Stimmung des Dichters.

In der Betrachtungslyrik spielen typische Mittel eine weit geringere Rolle als in den Marien- und Jesusliedern. Eine freiere Ausgestaltung wird vor allem durch den erzählenden Ton bedingt: die meisten Betrachtungsgedichte weisen einen fortschreitenden Gedankengang auf. Häufig treffen wir Anschauungen an, die auf PM., AR. und HM. zurückgehen. Als reines Betrachtungsgedicht kann nur OEM. 23 gelten, da treten lyrische Elemente völlig zurück. In den übrigen Gedichten lassen sich immerhin lyrische Einschläge erkennen: Ernst, Teilnahme des Dichters; OEM. 10 weist solche lyrischen Elemente in weiterer Verbreitung auf, die mit den betrachtenden Momenten zu einem schönen Ganzen verbunden sind. — Als Besonderheiten lassen sich noch hervorheben:

Anschaulichkeit, wie sie uns in der Schilderung der Reichen (OEM. 22, Str. 4. 5) oder der Sünder (OEM. 22, Str. 8), ferner in der Schilderung der Hölle und des Schicksals der Seele darin (OEM. 23), oder in der Schilderung des himmlischen Lebens (OEM. 10) entgegentritt. Dazu kommt das häufige Anknüpfen an Irdisches, das wir in allen Gedichten in viel ausgedehnterem Mafse als in der reinen Lyrik finden.

Hinsichtlich des Stils läfst sich meist eine Anpassung desselben an den Inhalt erkennen. So finden wir auf der einen Seite ermüdende Wiederholungen, endlose Parallelen, Weitschweifigkeit durch trockene Aufzählung (in OEM. 10 neben vielen Vorzügen); auf der anderen Seite gewahren wir gröfsere Zwanglosigkeit und Lebhaftigkeit durch rhetorische Fragen, direkte Rede, Gegensätze, Bilder und Vergleiche — diese Stilmittel fast alle vereinigt in OEM. 10.

Endlich wird auch der Beweglichkeit des Inhalts in der Form Rechnung getragen, zunächst durch die Wahl komplizierterer Strophenformen; dieses Streben hat aber in dieser Periode erst einen geringen Umfang genommen, wie die folgende Zusammenstellung zeigt. Wir finden:

I. Paarweis gereimte Gedichte (meist fortlaufend): OEM. 16. 25. [8. 13. 14].

II. Einreimige 4-zeilige Strophen: OEM. 29. 27. (11.) 22. 23. [5].

III. Kreuzweisreimige 8-zeilige Strophen: OEM. 6. 10. [12. 26].

IV. Schweifreimstrophen: 12-zeilige: RA. I, 48 (6-zeilige: OEM. 3 Sinners beware).

V. Kompliziertere Strophen: kreuzweisr. + Schweifr.: OEM. 21. 28. 30; sonstige Kombinationen: OEM. 20.

(In eckige Klammern sind die Spruchgedichte des Anhangs gesetzt.)

In ähnlicher Weise ist die gröfsere Lebhaftigkeit auch in der Verwendung mehrerer Versmafse in einem Gedicht zu erkennen; doch finden wir nicht gerade allzu häufig 4-, 3-, 2-, 1-Takter kombiniert, wie das aus folgender Zusammenstellung hervorgeht. Es werden verwendet:

Septenare: OEM. 29. [5].
Sept. + Alex.: OEM. (27.) 22. 23. 25.
4-Takter: RA. I, 48; OEM. 20. 10. [8. 12. 14. 26].
4- + 3-Takter: OEM. 21.
4- + 3- + 1-Takter: OEM. 28.
4- + 3- + 2- + 1-Takter: OEM. 30.
4-Takter, 3-Takter, 4- + 3-Takter: OEM. 6.
4- + 6-Takter (?): OEM. 16.
Nation. Kurzzeile: [OEM. 24].
6- + 3-Takter: OEM. 11.
3-Takter + 6- bezw. 7-Takter am Schlufs: [OEM. 13].

(In eckige Klammern sind die Sprüche des Anhangs gesetzt.)

Die Kompliziertheit wird in OEM. 30 vermehrt durch Verknüpfung des Auf- und Abgesanges durch einen Bob.

Für höhere Kunstmäfsigkeit spricht endlich der häufige geregelte Wechsel männlicher und weiblicher Reime, wie er sich in RA. I, 48 und OEM. 10 und durchweg in OEM. 21. 20 vorfindet.

III. Periode: Geistliche Lyrik bis etwa 1310.

I. Marienlieder.

Diese sind im Vergleich zu voriger Periode in verhältnismäfsig geringer Anzahl vorhanden.

Hymn to the Virgin [H. I].

Vor allem Preis und Bitte finden darin ihren Ausdruck; individuelle Momente spielen nur ganz schwach hinein:

ic crie þe merci ic am þi mon.
boþe to honde & to fote.
on alle wise þat ic kon (v. 22—24).
ic em in þine loue bende (v. 35).

Unter den Ausdrücken, welche Maria ihrer ausgezeichneten Eigenschaften versichern und die Bitte zu ihr enthalten, gewahren wir noch manches Typische; doch ist eine gröfsere Mannigfaltigkeit in der Ausdrucksweise nicht zu verkennen.

Besonders beachtenswert ist das Anknüpfen an Irdisches in Bildern und Vergleichen, die zugleich stilistisch bemerkenswert sind:

þu asteȝe so þe daiȝ rewe
þe deleð from [daiȝ] þe deorke nicht.
of the sprong a leome newe
þat al þis world haueð iliȝt (v. 9—12).
Spronge blostme of one rote . . . (v. 17)
þu ert eorþe to gode sede
on þe liȝte þe heouene deuȝ
of þe sprong þeo edi blede
þe holi gost hire on þe seuȝ (v. 25—28).

Immerhin aber ist der Gesamteindruck des Gedichtes ungezwungen und einfach, und dazu stimmt auch die Form. Wir haben eine 8-zeilige Strophe vor uns aus lauter kreuzweis reimenden 4-Taktern: ab ab ab ab. Die Reime sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, im grofsen ganzen rein; die meisten Strophen zeigen geregelten Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen, einige haben nur weibliche Reime (Str. 7. 8). Die Alliteration ist selten und zufällig, scheint jedoch an einigen Stellen beabsichtigt zu sein.

Hymn to the Virgin [H. II]

macht einen ganz ähnlichen Eindruck wie H. I, nur ist unser Gedicht bedeutend kürzer als das vorige (3 Strophen gegen 8). Preis und Bitte wiegen vor, dazu kommt ein betrachtendes Moment: Schilderung der Höllenpein:

for þer nis nouþer gome ne gleo.
auȝ þer is pine widute fin (v. 21. 22).

Trotz mancher typischer Ausdrücke wirkt das Gedicht im ganzen unmittelbar. In stilistischer Hinsicht ist nichts Besonderes zu bemerken. Die Gedanken werden einfach und schlicht ausgedrückt. Was die Form betrifft, so werden, wie in H. I, 4-Takter kreuzweis reimend zu einer 8-zeiligen Strophe miteinander verbunden: abababab. Von der Alliteration wird hier ein gröfserer Gebrauch gemacht; sie ist beabsichtigt, aber ohne Konsequenz durchgeführt. Die Reime sind meist rein.

Hail Mary [EETS. 117, S. 755]

bringt in viel stärkerem Mafse das individuelle Moment zum Ausdruck. Der Dichter wendet sich an Maria, welcher er seine Sünden und Sorgen klagt; er bittet sie, uns von unseren Feinden zu erretten, denen wir nicht trotzen können ohne ihre Hilfe und Fürsprache. — Das Erlösungswerk Jesu wird gepriesen, und die Bitte zu Maria schliefst das Gedicht.

Alle Motive sind innig miteinander verwoben. Typische Mittel sind sehr eingeschränkt, das ganze Gedicht wirkt völlig unmittelbar, und dieser Eindruck wird noch verstärkt durch das Anknüpfen an Irdisches:

> to drupe and dar, we athe wel mare,
> alse for þe hondis doyt þe har.

Dieser Vergleich mufs auch in stilistischer Hinsicht hervorgehoben werden; und für den Stil ist noch die Inversion besonders bemerkenswert, die sich beim Übergang in eine andere Strophe durch das ganze Gedicht zieht.

In der Form strebt der Dichter gröfsere Kompliziertheit an. Einreimige 4-Takter und 4- + 3-Takter, kreuzweis reimend, werden zu einer 8-zeiligen Strophe miteinander verbunden:

4 4 4 4 | 4 3 4 3
(a) a a (a) a a | a b a b

Eine besondere Schwierigkeit bereitet sich der Dichter noch durch das Einfügen eines Binnenreimes im ersten und dritten Verse jeder Strophe, so dafs er stets acht a-Reime nötig hat. Durch eine solche Häufung derselben Reime wird indessen Eintönigkeit hervorgerufen. Die Reime sind gröfstenteils männlich und rein; nur die b der dritten und fünften Strophe reimen weiblich. Alliteration ist selten und zufällig, dagegen wird von der Konkatenatio der Strophen ständiger Gebrauch gemacht.

An Marienfreuden hat diese Periode zwei Gedichte aufzuweisen.

Die Verkündigung [Ar. I]

stellt sich als besonders breite Ausgestaltung der ersten „Freude“ dar, wie wir sie kürzer in OEM. 11 kennen gelernt haben.

Das Gedicht ist die direkte Nachbildung eines latein. Musters (Jacoby 35). Es enthält zunächst den Gruſs des Erzengels Gabriel und die Verkündigung, daſs Maria Mutter des Heilandes werden würde, welcher die Menschheit von Sünde und der Macht des Teufels erlösen solle (Str. 1). Dagegen bringt Maria ihre Zweifel vor, die aber durch den Engel beschwichtigt werden (Str. 2). Es folgt die Ergebung Marias in den Willen des Herrn (Str. 3), und der Dichter berichtet die weiteren Tatsachen: Geburt Christi und Tod am Kreuz (Str. 4). Bitte zur Jungfrau schliefst das Gedicht.

Das Ganze ist in erzählendem Tone vorgebracht: die Handlung schreitet ständig fort, und so macht das Gedicht einen frischen Eindruck, der auch durch den Stil hervorgerufen wird; lebhafte Wirkungen werden durch direkte Reden und rhetorische Fragen erreicht. Preis und Bitte fügen sich meist in typischer Weise ein.

Für die Form hält sich der Dichter eng an die lateinische Vorlage, wodurch das englische Gedicht eine sehr komplizierte Strophenform erhält:

4 3 4 3	4 4 2 2	1 3 3 3
a b a b	c c d d	e f e f

Der Aufgesang stellt sich als eine Verbindung von 4- und 3-taktigen Versen mit kreuzweisem Reim dar; darauf folgen zwei Reimpaare von 4- bezw. 2-taktigen Versen, und die Strophe schliefst mit kreuzweis reimenden Versen, von denen der erste 1-taktig, die übrigen 3-taktig sind.

Diese schwierige Strophe ist vom Dichter geschickt gehandhabt, doch mutet sie etwas gekünstelt an, und es wird durch den beständigen Wechsel so vieler verschiedener Versarten leicht der Eindruck übergroſser Beweglichkeit hervorgerufen. — Die Alliteration ist selten, scheint aber manchmal beabsichtigt. — Die Reime sind im groſsen ganzen rein, einige werden durch schwebende Betonung ermöglicht. Geregelter Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen findet nicht statt; beide werden etwa in gleichem Maſse verwendet.

Das einzige Gedicht, welches in dieser Periode die sämtlichen fünf Freuden behandelt, ist:

Ase y me rod þis enderday [GL. 14].

Es zerfällt in zwei scharf zu scheidende Teile, die völlig verschiedenen Charakter tragen.

Im ersten Teil tritt das individuelle Moment stark hervor. Bei einem Ritt durch den grünenden Wald wird des Dichters ganzes Sinnen auf die Jungfrau gelenkt, deren Herrlichkeit er nun besingen will (Str. 1). Dann folgen die Lobpreisungen der Maria in Verbindung mit individuellen Momenten und der Bitte (Str. 2—4).

Trotz mancher typischer Wendungen wirkt dieser Teil des Gedichtes im ganzen unmittelbar, insbesondere legen die individuellen Äufserungen, die Liebesbeteuerungen des Dichters von tiefer Empfindung und Aufrichtigkeit seines Gefühls Zeugnis ab. Schlicht sagt der Dichter:

wiþ al mi lif y loue þat may
he is mi solas nyht & day,
my ioie & eke my beste play,
ant eke my louelongynge
al þe betere me is þat day
þat ich of hire synge (v. 13—18).

Diese Schlichtheit des Ausdrucks sowie vor allem die einleitende Naturschilderung und das Anknüpfen an persönlich Erlebtes (v. 1), alles läfst deutlich die Spuren der Einwirkung weltlicher Liebespoesie erkennen, und zwar sind hier weltliche und geistliche Elemente innig zu einem schönen Ganzen verschmolzen.

Auf diese vier einleitenden Strophen von hohem poetischen Wert folgt nun der trockene Bericht über die fünf Freuden in blofs aufzählender Aneinanderreihung:

when gabriel from heuene cam . . . (v. 26)
when god wes bore . . . (v. 33)
when þe kynges come wery,
to presente hyre sone
wiþ myrre gold & encenz . . . (v. 39—41)
aros in fleysh & bon (v. 46)
when hire body to heuene cam (v. 50)

Die dritte Freude weicht von den Marienfreuden früherer Zeit ab: die Himmelfahrt Jesu ist fortgefallen. — Die letzte Strophe enthält die Aufforderung, zur Jungfrau zu beten, in völlig typischer Weise.

Als Ganzes betrachtet zeigt also das Gedicht fortschrittliche und konventionelle Elemente, die in zwei scharf zu trennenden Teilen nebeneinander bestehen, so dafs das Lied in seinen verschiedenen Abschnitten nicht gleichwertig ist, was man in Hinblick auf den wertvolleren ersten Teil sehr bedauern mufs.

Stilistisch läfst sich insofern ein Unterschied der beiden Teile erkennen, als die trockene Aufzählung der Freuden im zweiten Teile, bei der jede Strophe in derselben Weise beginnt: þe furst ioie . . ., þat oþer ioie . . ., am Anfang fehlt.

Formell sind 4- und 3-Takter zur variierten Schweifreimstrophe miteinander verbunden:

4 4 4 3 | 4 3
a a a b | a b
oder a a a b | c b in Str. 4. 5. 7.

Die Reime sind in einer Reihe von Fällen nicht ganz rein, viele werden durch schwebende Betonung ermöglicht, häufig wiederholen sich dieselben Wörter im Reim. Wir haben stets geregelten Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen (in Str. 8 in umgekehrter Reihenfolge). Männliche Reime sind natürlich in der Überzahl vorhanden.

Alliteration stellt sich selten und zufällig ein.

Spielte in den Marienliedern der früheren Zeit die Person Jesu eine Rolle, so auch hier:

& make me wiδ þin sone isauȝt (H. I, 40)
bisech þin sune par charité (H. II, 19)
bid for us im, þat þe ches,
þat þe forgiue hus senne and wrake (Ar. I, 51. 53)
hus giue for þine sake
him so her for to seruen (Ar. I, 58. 59)
þurh hire bysechynge (GL. 14, 11)
crist, leue vs alle wiþ þat wymman
þat ioie al forte sene (GL. 14, 53)
Wit þi sunes grace. (Hail Mary 22)

to se þi sone in trinte
þat sufferid pine, and ded for me
and for al man-kyn:
his flesse was sprade on rode tre,
to leysus al of sine.
Of sine and kar, he maked vs bar,
Wan he þollid pinis sar (Hail Mary 28—34)

Es handelt sich also meist um Fürsprache der Maria, in der zuletzt angeführten Stelle auch um den Preis Jesu seiner Leiden wegen.

II. Jesuslieder.

Gegenüber den Marienliedern finden wir die Gedichte, in denen Jesus im Mittelpunkt des Interesses steht, in weit gröfserer Verbreitung.

Jesu, suete is þe loue of þe [GL. 8]
(Wifsmann 216; Aust 263. 273; Schofield 441)
ist eine Übertragung aus dem Lateinischen (vgl. Böddeker 191. 198).

Wir finden den Dichter völlig weltvergessen im Anschauen Jesu verloren; er ist sein „lemmon", der aus Liebe zur Menschheit Blut schwitzte, der bitter geschlagen wurde und sein Leben für uns liefs. Fünf Wunden mufste er dulden (v. 69), Ströme von Blut und Wasser flossen, um uns von unseren — drei — Feinden rein zu waschen:

þat þi bodi wes blak ant blo (v. 19)
þy bac of þornes, þy nayles þre
þe sharpe spere þat þourh stong þe.
Jesu, of loue soth tocknynge
þin armes spredeþ to mankynde,
þin heued down boweþ to suete cussinge
þin side al openeþ to loue longynge (v. 51—56).

Maria, welche die so anschaulich geschilderte Qual Jesu mit ansieht, die Königin weint eine Flut von Tränen (v. 61). — Immer aufs neue preist der Dichter die Süfsheit der Liebe Jesu: no þing so suete may be. Er verlangt nichts anderes:

bote trewe loue & suete seruyng
ant loue teres wiþ suete mournyng.

Jesus ist sein Leben, sein Licht; der Liebe zu ihm gehört sein ganzes Denken (v. 41). Er möchte seine Liebe trinken, dafs alle fleischliche Lust getötet werde (v. 75). Auf die Liebe Jesu beziehen sich ferner die Verse:

> þi loue drynkeþ myn heorte blod (v. 150)
> tech me, iesu, þi loue song
> wiþ suete teres euer among . . . (v. 155. 156)
> Jesu þi loue haueþ non endyng
> þer nis no serewe ne no wepyng
> bote ioie & blisse ant lykyng
> Suete iesu þare to us bryng!

Zu diesen anschaulichen und individuellen Momenten kommen noch Lobpreisungen Jesu und Bitten in grofser Fülle, lauter typische Elemente, immer dieselben Gedanken in wenig veränderten Worten.

Die zärtliche Liebe zum Erlöser erinnert uns an die lyrischen Gebete der ersten Periode, besonders an UrGA. Der Dichter geht völlig in der Betrachtung seines Gegenstandes auf; nichts anderes nimmt seine Gedanken in Anspruch als die Liebe zu Jesus, selbst Betrachtungen über die Falschheit der Welt fehlen vollkommen, und so zeigt sich der Dichter noch mehr weltverloren als der Verfasser des UrGA., der doch wenigstens manchmal an Dinge der Welt anknüpft.

Noch ein anderer Umstand gemahnt an die lyrischen Gebete. Wie dort, so ist auch in unserem Gedichte eine Verknüpfung der Motive nicht zu erkennen, ein bestimmter Gedankengang ist nicht wahrzunehmen. Und rein äufserlich hat das Gedicht auch die Länge mit den lyrischen Gebeten gemein.

Stilistisch werden durch endlose Parallelen von Sätzen und durch den stets gleichförmigen Anfang der Strophen (Jesu, suete is þe loue of þe u. ä.) ermüdende Wirkungen hervorgerufen. Derartiges konnten wir auch bei den lyrischen Gebeten beobachten.

Dieselbe Wirkung wird durch die eintönige Form erzielt. 4-Takter werden einreimig zu einer 4-zeiligen Strophe verbunden: a a a a.

Die Reime werden häufig durch schwebende Betonung ermöglicht, einige sind unrein. Alliteration ist selten und zufällig.

Denselben Charakter wie GL. 8 weist auch das etwas kürzere Gedicht **Suete Jesu, king of blisse** [GL. 4] auf, für welches das oben Gesagte in vollem Umfange gilt. Beide Lieder gehören ihrem ganzen Gepräge nach jedenfalls in die Nähe der lyrischen Gebete der ersten Periode.

Im Vergleich zu der zeitlichen Rückständigkeit dieser beiden Gedichte zeigen die übrigen Jesuslieder durchweg grösere Fortschrittlichkeit.

Jesu for þi muchele miht [GL. 10]

knüpft an die Bitte zu Jesus das individuelle Moment an: Der Dichter denkt an Jesu Blut und Tod; dieser Gedanke ist Wohltat für ihn. Er gesteht alle seine Sünden ein und bereut sie. Dann folgen Betrachtungen über die Vergänglichkeit der Welt, über die eitlen Gedanken der Menschen, an die Freuden des himmlischen Lebens wird erinnert, und Ermahnungen werden eingeflochten. Das Ganze klingt in die Verherrlichung der Passion Christi und seiner Liebe zur Menschheit aus:

mon ful muchel he louede þe
when he wolde make þe fre
ant bicome þi broþer.

Typische Mittel machen sich noch recht breit, doch ist ein Streben nach schlichter, klarer Ausdrucksweise nicht zu verkennen. Tiefes Gefühl kommt vielfach ungezwungen zum Ausdruck. Auch ein Anknüpfen an Irdisches fehlt nicht. Alle Motive erscheinen eng miteinander verknüpft, und ein geordneter Gedankengang ist wahrzunehmen.

Stilistisch läfst sich, abgesehen von der schon erwähnten schlichten Ausdrucksweise, nur noch die Verwendung eines Vergleichs hervorheben:

mi soule is won so is þe led.

Was die Form betrifft, so sucht der Dichter diese seinen Gedanken anzupassen, und dafs sein Bemühen nicht fruchtlos gewesen, zeigt die geschickte Handhabung der Strophe. 4- und 3-Takter werden in geregeltem Wechsel zu Septenaren und Schweifreimen miteinander verbunden. Den Aufgesang bilden

zwei (durch den Reim zerlegte) Septenare, die mit dem Abgesang, der 6-zeiligen Schweifreimstrophe, nicht durch den Reim verbunden sind:

4 3 4 3	4 4 3	4 4 3
a b a b	c c d	e e d

Die Reime sind im grofsen ganzen rein; geregelten Wechsel männlicher und weiblicher Reime zeigen nur Str. 1 und 3. Alliteration ist selten und zufällig.

Hymn to God [H. III]

weist ein individuelles Moment überhaupt nicht auf; dieses Gedicht wendet sich an den dreieinigen Gott und somit auch an Jesus, es ist ein Hymnus im eigentlichen Sinne des Wortes: es preist die Allmacht Gottes:

þu ȝifst þe sunne to the daiȝ . þe mone to þe nichte.
þine strengþe non ne mai telle . ne þin michte (v. 7).
þu sscope eld & wind & water . þe molde is þet feorþe (v. 10).

Zu dem dreieinigen Gott erhebt der Dichter seine Bitte, ihn vor dem Teufel zu bewahren:

ne let þu neure cumen vs neȝ þene feond þe is swo ille.
Ach bind him honden . fet . & þeȝ . & let him ligge stille (v. 23).

Ferner bittet er: Gib uns unser täglich Brot, das Brot des Heils und des Lebens. — Dieses Brot hat die Menschheit erlöst aus des Feindes Banden, möge es unsere Hilfe sein an unseres Lebens Ende. — Zum Vater fleht der Dichter dann zum Schlufs, uns unsere Schuld zu vergeben und uns aus dem Jammer dieser Welt zur Wonne zu führen.

Es finden sich zwar viele typische Mittel, dennoch wirkt das Gedicht im ganzen unmittelbar; auch die Dinge dieser Welt spielen eine Rolle (v. 7. 10), Gedanken und Motive sind gut miteinander verwoben.

Stilistisch bemerkenswert ist die häufige Paarung der Begriffe, sowie die Fülle der Polysyndeta.

Die Form ist dem Gegenstande durchaus angemessen. Septenare sind einreimig zu einer 4-zeiligen Strophe miteinander verbunden: a a a a. Diese Langverse haben etwas

Getragenes und sind äufserst wirksam; anderseits wird aber auch eine Abwechselung erzielt durch Einführung des Mittelreimes, der sich manchmal durch die ganze Strophe zieht, so dafs gleichsam eine andere Strophenform geschaffen wird: 4- + 3-Takter mit der Reimstellung ab ab ab ab.

Die Reime der Septenare sind stets weiblich und rein, viele werden auch durch schwebende Betonung ermöglicht.

Die Alliteration ist häufig, beabsichtigt, aber ohne Konsequenz verwendet.

Jesu crist, heouene kyng [GL. 5]

(Wifsmann 215; Aust, Arch. 70, 272; Lauchert ESt. 16, 140).

Das Gedicht macht keinen einheitlichen Eindruck; Aust bezweifelt mit Wifsmann die Echtheit der zweiten Strophe, Lauchert möchte jedoch eher die erste Strophe entfernt wissen, die der Form nach von dem Folgenden abweicht und nur die Bitte zu Jesus enthält.

In der zweiten Strophe knüpft der Dichter an ein persönliches Erlebnis an (vgl. GL. 14, 1): Eines Morgens, in trauriger Stimmung erwachend, denkt er an seine Torheiten und bittet Maria um ihre Fürsprache. Dann wendet er sich an Jesus selbst und kommt durch Betrachtung, dafs die Welt nur Sorgen und Schmerzen, keine Freuden bereite, zur Erkenntnis der Notwendigkeit einer besseren, gottesfürchtigeren Lebensführung.

Die Verwendung typischer Mittel nimmt nicht überhand; die Ausdrucksweise ist einfach, der Dichter vergifst nicht die Welt, sondern knüpft an ein irdisches Ereignis an (v. 10). Dieses Moment, welches dem Gedichte das Gepräge der Unmittelbarkeit verleiht, äufsert sich hier allerdings nur sehr schwach. Motive und Gedanken weisen eine gute Verknüpfung auf.

Stilistisch ist nichts Besonderes zu bemerken. Der Form nach sind 4- und 3-Takter zur 6-zeiligen (bezw. 9-zeiligen) Schweifreimstrophe miteinander verbunden:

4 4 3	4 4 3
a a b	c c b

So ist die Reimfolge in Str. 3. 4, wohingegen Str. 2 die Form hat: aab aab, und in Str. 1 kommt noch ein Schweifreim mehr hinzu:

4 4 3	4 4 3	3 3 3
a a b	c c b	d d b,

wo auſserdem dd 3-taktig statt 4-taktig sind.

Die Reime sind rein, nur ist gelegentlich schwebende Betonung anzunehmen. Geregelten Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen zeigen Str. 2. 4, sonst können für die männlichen auch manchmal weibliche Reime stehen.

Alliteration ist selten und zufällig.

Heȝe louerd, þou here my bone [GL. 3]

(Wiſsmann 215; Aust, Arch. 70, 276; Schofield 443)

bringt gegenüber den bisherigen Gedichten das individuelle Moment zu besonders reicher Entfaltung; es nimmt den gröſsten Raum des Liedes ein (v. 7—104) und schlieſst sich eng an die Bitte an, die das Gedicht beginnt und schlieſst.

Der Dichter wendet sich an den Herrn, welcher die Welt geschaffen und sie zur Freude bestimmt hat. Seine Torheiten und Laster gesteht er offen ein und bereut sie (vgl. PM. Anfang und später Maximian). Beim Gedanken an die entschwundenen Tage kann er aber ein Gefühl der Wehmut nicht zurückdrängen, hat er doch das Leben so geliebt. Und nun machen sich Zeichen des Alters bemerkbar: Gicht hat ihn befallen, keinen Finger kann er mehr krümmen. Sein Pferd hat er mit dem Stecken vertauschen müssen. Seine Freunde haben ihn verlassen, die früher Speise und Kleider von ihm genommen haben (vgl. Death):

Euel, ant elde ant oþer wo
  foleweþ me so faste,
me þuncheþ myn herte brekeþ a tuo;
suete god whi shal hit swo?
  hwo mai hit lengore laste? (v. 47—51).

In diesen Versen ist der ganze Schmerz über seinen unseligen Zustand ausgedrückt, den er sich selbst durch seine Unmäſsigkeit geschaffen. Und nun zählt er alle Laster mit gröſster Offenheit auf; als lebendige Personen erscheinen sie

vor seinen Augen: Gefräfsigkeit, Hochmut, Unzucht, Habsucht, Neid, Eifersucht, Lüge, Trägheit, Schlaf waren seine Gefährten oder Diener. Jetzt aber ist seine Macht dahin, nicht einmal über seinen Hund kann er mehr gebieten. Er hat den Tod im Herzen, Freuden helfen ihm nicht mehr. Trotzdem möchte er noch nicht sterben, und er bittet den Herrn, ihm beizustehen, ehe er grau werde, und sein Leben noch um eine kurze Zeit verlängern.

Als Bestes weifs er dann auch nur den Erlöser zu preisen, von dem er einen Strahl des himmlischen Lichtes erfleht: der Himmel möge sein Lohn sein.

Die typischen Mittel sind aufs äufserste beschränkt, sie finden sich nur am Anfang und Schlufs. Der Anschauungskreis ist verwandt mit dem der Betrachtungsgedichte voriger Periode (Death, Long Life, Signs of Death). Auch dort finden wir die Klage über die Vergänglichkeit des Irdischen, über die Sündhaftigkeit der Menschen usw., doch fehlt da gewöhnlich das persönliche Moment, das wir hier in den subjektiven Äufserungen des Dichters über sein sündhaftes Leben antreffen. Die Persönlichkeit des Dichters nimmt unser besonderes Interesse in Anspruch; nicht Weltflucht charakterisiert ihn, sondern selbst als ein von seinen Lastern Geschlagener und dem Tode nahe liebt er das Leben noch und erbittet sich eine kurze Spanne Zeit, bevor er von hinnen fahre. Auch erscheint er uns beständig im Verkehr mit seinen Mitmenschen und knüpft sehr häufig an Gegenstände dieser Welt an (v. 14. 16. 19. 21. 24. 27. 30. 34. 35. 52. 79. 84/85. 90. 93. 95).

Neben der Person des Dichters, welche unser Hauptinteresse in Anspruch nimmt, spielt der Herr oder Jesus allerdings nur eine sehr geringe Rolle, immerhin aber bildet er den Anfang und das Ende aller Gedanken des Dichters.

Die Anlage des Ganzen und die Durchführung des Hauptthemas ist sehr geschickt, und wenn der Dichter mit dem Preise Jesu und der Bitte zu ihm schliefst, so kehrt er gleichsam wieder an seinen Ausgangspunkt zurück.

Stilistisch wird durch viele rhetorische Fragen Lebhaftigkeit hervorgerufen. Unmittelbarkeit bewirkt eine Reihe von Vergleichen aus dem täglichen Leben. Anschaulich werden uns durch Personifikation die Laster vor Augen geführt.

Besonders wirkungsvoll sind aber vor allem die zahlreichen Gegensätze, in denen der jetzige traurige Zustand des Dichters mit dem früheren glücklichen Leben verglichen wird. Die ständige Wiederaufnahme eines Gedankens am Anfang jeder Strophe durch Inversion bringt ein beruhigendes Element in das Gedicht.

Als Form hat der Dichter eine sehr lange Strophenform gewählt, die aber äufserst geschickt gehandhabt wird. Eine 12-zeilige Schweifreimstrophe als Aufgesang ist mit einer um einen Vers verkürzten einfachen Schweifreimstrophe als Abgesang verbunden; 4- und 3-Takter folgen einander in geregeltem Wechsel:

4 4 3 4 4 3 4 4 3 4 4 3	4 3 4 4 3
a a b a a b c c b c c b	d e d d e

An die Schlufsstrophe wird der Abgesang noch einmal als Geleit angefügt mit der Reimfolge: gh ggh. Auf- und Abgesang sind stets, die Strophen unter sich manchmal durch Konkatenatio miteinander verbunden.

Alliteration wird durchgehends mit grofser Konsequenz angewandt. Die Reime sind im ganzen rein, weibliche Reime überwiegen.

God, þat al þis myhtes may [GL. 16]

zeigt auch das Vorwiegen des individuellen Momentes. Der Dichter wendet sich an Jesus (hier meist Gott angeredet), der am Kreuz für die Menschheit starb ... Offen gesteht er alle seine Sünden: „Meine guten Taten sind gering, von meinen Werken ist das beste bittrer als die Galle (v. 12). Ich liebte das Laster. Stets war ich dein Feind, nie konnte ich mich demütigen und meinem gütigen Herrn nähern; ich halte mich geringer als einen Juden (v. 29) und wollte doch sonst etwas vorstellen."

Nun aber ruft er beständig Gott um Hilfe an, obwohl er weifs, dafs am jüngsten Tage alle nach ihren Taten beurteilt werden sollen, und dafs er der Gnade Jesu unwürdig ist:

vnbold icham to bidde þe bote,
swyþe vnreken ys my rees;
þy wey ne welk y ner afote,
to wickede werkes y me chees;

fals y wes in crop ant rote,
when y seyde þy lore wes lees;
Jesu crist, þou be mi bote,
so boun icham to make my pees (v. 41—48).

Da sehen wir die Aufrichtigkeit seiner Reue; unnachsichtig gegen sich selbst, gibt er alle seine Fehler zu, um die Hilfe Jesu zu erlangen. Seine Ruhe ist dahin, aus seinen Sünden findet er keinen Ausweg mehr; er ist verloren, wenn ihn nicht Gott in Gnaden aufnimmt, der „god, þat al þis myhtes may". So schliefst das Gedicht ebenso wie es begann.

Typische Mittel sind sehr eingeschränkt, vor allem das individuelle Moment weist eine freiere Ausgestaltung auf, die in vielem an GL. 3 erinnert. Wir sehen den Dichter mitten im Leben dieser Welt im Kampf gegen seine Sünden, doch ist die Beziehung zu irdischen Dingen (v. 12. 29) nicht so stark ausgeprägt wie in GL. 3; die Schilderung des eigenen sündhaften Lebens ist nicht so breit ausgeführt. Im Gegensatz zu GL. 3 spielt aber die Person Jesu oder Gottes eine gröfsere Rolle in unserem Gedicht. Eine Ähnlichkeit besteht indessen noch zwischen den beiden Gedichten, da hier in noch auffallenderer Weise als dort der Schlufs an den Anfang anknüpft.

Alle Motive sind gut miteinander verknüpft, und das Gedicht erscheint als ein abgerundetes Ganzes.

Stilistisch ist nur die gelegentliche Wiederaufnahme eines Gedankens durch Inversion beim Übergang der Strophen bemerkenswert (v. 8/9. 40/41), und aufserdem finden sich einige Vergleiche (v. 12. 29).

Der Form nach werden 4-Takter zur 8-zeiligen kreuzweis reimenden Strophe verbunden: ab ab ab ab. Die Reime sind im ganzen rein; von männlichen und weiblichen Reimen wird beliebiger Gebrauch gemacht. Alliteration ist beabsichtigt, aber ohne Konsequenz durchgeführt, die Zahl der nicht alliterierenden Verse überwiegt. Zweimal findet sich auch Konkatenatio der Strophen.

Ein stark individuelles Moment ist auch eigen:

A Resolve to Reform [EETS. 117, S. 756].

Es ist eine Absage an die Welt. Alles Weltliche will der Dichter abtun, um sich der Kirche zu widmen:

of cnottis scal mi girdil be,
becomme[n] ich wil frere.

Er will Franziskanermönch werden und der Unzucht entsagen; Jesus und der heiligen Kirche will er beständig dienen; er will Gottes Willen tun um Christi willen, der uns so teuer erkauft hat, denn er hat die Torheit derer erkannt, welche in Unzucht verharren.

Typische Mittel fehlen fast ganz; besonders eigenartig wirkt der feste Entschlufs des Dichters, der Welt zu entsagen und Franziskanermönch zu werden. Das Gedicht macht einen ungezwungenen Eindruck, und die Kürze trägt viel zur Wirksamkeit bei, nichts Überflüssiges wird wiederholt.

Stilistisch läfst sich nur die Inversion beim Übergang der Strophen hervorheben.

Formell haben wir eine variierte Schweifreimstrophe vor uns aus 4- und 3-Taktern in geregeltem Wechsel:

4 4 4 3	4 3
a a a a	a b

Die Strophen sind durch Konkatenatio miteinander verknüpft. Alliteration ist manchmal beabsichtigt, aber ohne Konsequenz durchgeführt. Die Reime sind im ganzen rein und meist weiblich.

Hier am besten einzureihen ist:

Prisoner's Prayer

(Phil. Soc. 1868/69; EETS. VII, 428 ff. 434 ff.; ten Brink 402; Brandl 627).

Auch dieses Lied zeigt neben dem Preise Jesu und der Bitte zu ihm ein stark individuelles Gepräge; dazu kommt ein betrachtendes Moment.

Seufzend denkt der Dichter an die glückliche Zeit, da er die Sorge nicht kannte, denn jetzt duldet er grofse Schmach: Schuldlos ist er mit einigen Gefährten in den Kerker geworfen. Wir erfahren nicht, wer die Schuldigen sind, aber indem der Dichter Jesus und Gott den Allmächtigen um Befreiung bittet, will er auch zugleich Verzeihung für die Schändlichen erlangen, die sein Schicksal verschuldet haben; er vergilt also nicht Böses mit Bösem. Er hat die Nichtigkeit der Welt erkannt:

auch der Hochstehende wird nicht vom Tode verschont, dieser Welt Glück ist nicht von langer Dauer. Der Dichter wendet sich daher zum Schlufs an die Jungfrau um Fürsprache, dafs uns Jesus aus dem Elend dieser Welt erlösen möge und uns so handeln lehre, dafs wir die ewige Seligkeit erlangen.

Noch recht häufig treffen wir typische Mittel an, nur das individuelle Moment weist eine freiere Ausgestaltung auf; es ist eng mit dem Leben dieser Welt verbunden, an ein ganz bestimmtes Erlebnis ist angeknüpft. Indem der Dichter seinen Feinden die ihm angetane Schmach verzeiht, kennzeichnet er sich als einen edlen Charakter, der unser Mitleid in hohem Mafse verdient. Die Anlage des Ganzen und die Verbindung aller Motive ist sehr geschickt.

Stilistisch ist die anschauliche Wirkung durch einige Gegensätze besonders hervorzuheben, sowie des Dichters Beteuerung der Wahrheit: God wot ich ne lyghe noct.

Was die Form betrifft, so ist unser Lied gerade dadurch äufserst interessant. Nicht eine Strophenform ist durch das ganze Gedicht durchgeführt, sondern jede der fünf Strophen hat eine andere Gestalt. Nach französischer Vorlage nebst beigefügten Noten gearbeitet, ist das Gedicht mit Professor Wilhelm Meyer als Sequenz zu bezeichnen, während andere Gelehrte es für ein Descort (ten Brink) oder ein lyrisches Lay (Schipper) hielten. Jede Strophe besteht aus zwei ähnlich gebauten Teilen, von denen der zweite die Melodie des ersten wiederholt. Die Strophen haben folgende Formen:

I.	4 4 3	4 4 3
	a a b	c c b
II.	4 4 4 4	4 4 4 4
	a b a b	c d c d
III.	4 3 4 3	4 3 4 3
	aa b cc b	dd e ff e
IV.	3 3 3 3	3 3 3 3
	a a a b	c c c b
V.	4 4 4 4 3	4 4 4 4 3
	a a a a b	c c c c b

Daraus ersehen wir, dafs in Str. 1. 4. 5 Schweifreimstrophen (6-, 8-, 10-zeilig) vorliegen; die zweite Strophe stellt eine 8-zeilige kreuzweis reimende Strophe dar, aber im zweiten Teil mit anderen Reimen als im ersten; Str. 3 endlich weist sich als eine 8-zeilige Strophe aus, in der die zweiten und vierten sowie die sechsten und achten Verse reimen; die übrigen Verse aber weisen noch Binnenreim auf, weswegen man die Strophe auch als Schweifreimstrophe aufgefafst hat. Alliteration ist selten verwendet, scheint aber manchmal beabsichtigt. Eine sehr grofse Anzahl von Reimen ist unrein.

Auch in den folgenden Gedichten findet sich das Vorherrschen des individuellen Momentes; es kommen aber noch zwei andere bedeutungsvolle Momente hinzu, wodurch sich diese Lieder von den früheren unterscheiden: Naturschilderung und Anschaulichkeit in der Schilderung, diese vielfach innig verbunden mit Gefühlstiefe, der Anteilnahme des Dichters.

Die Naturschilderung ist vor allem für zwei (bezw. drei) Gedichte von Bedeutung; sie nimmt allerdings nur einen geringen Raum ein, doch steht sie am Anfange und gerade da an der wirkungsvollsten Stelle des Gedichtes: Wie die einleitenden Akkorde in der Musik, so ist die Stimmung dieses Momentes für den gesamten Charakter des Gedichtes bedeutungsvoll, vorausgesetzt natürlich, dafs es nicht nur äufserlich vorangestellt wird, sondern dafs eine enge Verbindung mit dem Folgenden erstrebt wird. Eine solche enge Beziehung zwischen der naturschildernden Einleitung und dem ganzen Gedichte hat die englische geistliche Lyrik vor der französischen voraus (vgl. Lauchert ESt. 16, 139).

When y se blosmes springe [GL. 7]

(ten Brink 377; Wifsmann 216; Aust, Arch. 70, 274. 278; Jacoby 31; Lauchert ESt. 16, 139; Schofield 441).

Wie die Natur neuem Leben entgegenstrebt, die Blumen sprieſsen und der Vögel Lied ertönt, so keimt auch in der Brust des Dichters ein Sehnen (louelongynge), das die reine Liebe zu Jesus in ihm wachruft. Ihn möchte er zum Geliebten erwählen, der uns so teuer erkauft hat. Die Leiden Jesu

ziehen an seinem Geist vorüber, er denkt an die furchtbare Qual am Kreuz: Füfse und Hände durchstochen mit drei grofsen Nägeln, blutig sein Haupt. Der Dichter fühlt die Schmerzen Jesu mit, er seufzt und bittet ihn um seine Liebe; zugleich aber wendet er sich an Maria um Fürsprache. Darauf folgt wieder die weitere Ausmalung der Leiden Jesu, und die Bitte zu ihm schliefst das Gedicht.

Typische Mittel sind sehr eingeschränkt, das Gedicht macht einen ungezwungenen Eindruck; sämtliche Motive sind zu einem wohlgeordneten Ganzen verbunden. Besonders hervorzuheben ist die Anschaulichkeit bei der Schilderung der Passion; durch die Anteilnahme des Dichters an Jesu Leiden ist dieses Moment noch wirksamer gestaltet. Die Naturbetrachtung ist fest mit den übrigen Gedanken des Gedichtes verbunden: Nur dadurch, dafs der Herr die Menschheit erlöst hat, ist es dem Dichter vergönnt, sich der Natur zu freuen.

Stilistisch ist von besonderer Wirkung die Unbestimmtheit des Ausdruckes im Anfange des Liedes: al for a loue newe (v. 5), on him is al ylong (v. 10); erst aus dem weiteren Verlauf des Gedichtes ersehen wir, dafs es sich um Jesus und seine Liebe handelt (ähnlich schon OEM. 21. 28).

Formell haben wir eine kunstvolle Strophenbildung vor uns, die dem Charakter des Liedes durchaus angemessen ist. 3-Takter sind zu (durch den Reim zerlegten) Alexandrinern und Schweifreimen miteinander verbunden. Den Aufgesang bilden die kreuzweis reimenden 3-Takter:

a b a b | c c b | c c b.

Wir finden stets geregelten Wechsel von weiblichen und männlichen Reimen (aufser am Anfang der vierten Strophe); die Reime sind im ganzen rein. Alliteration ist selten und zufällig.

Wie in diesem Gedicht die Natur erwacht und die Hoffnung auf neues Leben und Lieben ersteht, so wird in:

Nou skrinkeþ rose & lylie flour [GL. 12]
(ten Brink 388; Aust, Arch. 70, 279; Lauchert ESt. 16, 137. 141; Schofield 442)

durch den Herbst, wo Rose und Lilie welken, der Gedanke an die Vergänglichkeit des Irdischen hervorgerufen: Die Macht

der Königin, die Schönheit der Frau, alles ist dem Verfall anheimgegeben; die aber, welche Fleisches Lust abtun wollen, verweist der Dichter auf die Leiden Jesu. Dann knüpft er an ein persönliches Erlebnis an: Eines Morgens sei er in petres bourh auf der Jagd von Reue über seine Torheiten ergriffen und habe sich an die Jungfrau um Fürsprache gewandt. Im Bewufstsein seiner Schuld und der Ungewifsheit seines künftigen Daseins setzt er alle Hoffnung auf Maria, deren Preis er nun singt: Sie gibt Arznei, die kein Arzt weit und breit zu geben vermag; ihr Pflaster ist Reue, durch welche der Sklave frei wird, der Kranke gesundet.

Zum Schlufs wird der Gekreuzigte um Mitleid angerufen und vor allem werden die Frauen ermahnt, in ihrer Ausgelassenheit an Gottes Schrecken zu denken: Ihre Blumen werden welken, wenn sie auch noch so weifs und leuchtend sind.

Manche typische Mittel finden sich zwar noch, im übrigen aber weist das Gedicht grofse Vorzüge auf. Durch das Anknüpfen an persönlich Erlebtes wird dem Liede ein völlig individuelles Gepräge verliehen, und da dies in erzählendem Tone geschieht, so wird eine lebhafte Wirkung damit erzielt. Aufserdem wird durch das Hineinziehen des Irdischen in die Darstellung Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit erreicht (vgl. v. 4. 25. 30. 31. 39. 41. 57). — Die naturschildernde Einleitung ist in enge Verbindung mit dem übrigen Gedichte gebracht: überall Herbststimmung. Das Lied macht den Eindruck eines wohlgeordneten, festgefügten Ganzen: alle Gedanken und Motive sind trefflich miteinander verwoben.

Stilistisch ist besonders die anschauliche, bilderreiche Sprache zu rühmen, wie sie vor allem in den Anknüpfungen an Irdisches zutage tritt; aufserdem sind die zahlreichen Gegensätze von lebhafter, anschaulicher Wirkung.

Der hohen Wirksamkeit des Gedichtes entsprechend ist auch die Form gewählt. 4- und 3-Takter werden zu einer kunstvollen Strophe miteinander verbunden, und zwar bildet eine 6-zeilige Schweifreimstrophe den Aufgesang, zwei (durch den Reim zerlegte) Septenare den Abgesang (also umgekehrt wie in GL. 7, wo allerdings nur 3-Takter verwendet werden):

4 4 3	4 4 3	4 3 4 3
a a b	a a b	c b c b

Die Schlufsstrophe des Liedes wirkt als Geleitstrophe, da der zweite Teil des Aufgesanges um ein a verkürzt ist: a a b | a b | c b c b.

Die Reime sind im ganzen rein, nur ist manchmal schwebende Betonung anzunehmen. Geregelter Wechsel männlicher und weiblicher Reime geht durch alle Strophen.

Alliteration ist beabsichtigt, aber ohne Konsequenz durchgeführt.

Wynter wakeneþ al my care [GL. 6]

(ten Brink 389; Aust, Arch. 70, 279; Jacoby 32; Schofield 442).

Wie vorher von Frühling und Herbst, so geht der Dichter hier vom Winter aus: die Bäume verlieren ihr Laub, und der Dichter denkt dabei seufzend an die Vergänglichkeit und Unbeständigkeit der Welt: Alles vergeht, allein der Wille Gottes nicht. Tief betrübt über das Welken des Grünen und des steten Wandels im menschlichen Dasein sich klar bewufst, wendet sich der Dichter schliefsich an Jesus mit der Bitte, ihn vor der Hölle zu bewahren.

Typische Wendungen fehlen zwar nicht, doch ist durch das Zusammenstimmen aller Motive ein wertvolles kleines Gedicht zustande gekommen, das sehr passend mit ten Brink als Stimmungsbild bezeichnet werden kann. Naturschilderung, betrachtende und individuelle Momente verbinden sich mit der Bitte zu einem festgefügten Ganzen. Das naturschildernde Element wirkt auch hier auf die gesamte Stimmung fort: Die Vergänglichkeit der Welt, wie sie sich besonders deutlich im Winter zeigt, lenkt ohne weiteres und ungekünstelt die Gedanken auf die Nichtigkeit der weltlichen Freuden und des menschlichen Daseins überhaupt. Echt lyrische Färbung erhält das Lied aber erst durch das individuelle Moment, welches mit den übrigen Motiven fest verknüpft erscheint, indem der Dichter alles auf sich selbst wirken läfst. Nicht gleichgültig für die Wirksamkeit ist auch wohl die Kürze des Gedichtes: in wenigen, einfachen, ungesuchten Worten ist alles Erforderliche gesagt, nichts Überflüssiges wird wiederholt.

Stilistisch ist nichts Besonderes hervorzuheben.

Die Form ist dem Gegenstande sehr angemessen. Aus 4-, 3- und 6-Taktern wird eine kurze 5-zeilige Strophe gebildet:

4 4 4 3 | 6
a a a b | b,

die Schipper auffafst als bestehend aus einer Stirn von drei 4-taktigen Versen und einem Schweif, der aus einem Reimpaar gebildet wird. Läfst sich dagegen nicht besser die ganze Strophe als variierte Schweifreimstrophe fassen, deren erster Teil ganz korrekt 4-zeilig aus einer Verbindung von 4- und 3-Taktern besteht, und deren zweiter Teil durch einen Alexandriner ersetzt ist, also durch einen einzigen längeren Vers, der mit dem Schweif des ersten Teils reimt?

Die Reime sind im ganzen rein; Alliteration ist häufig beabsichtigt, aber ohne Konsequenz verwendet.

Fanden wir schon in GL. 7 die Anschaulichkeit in der Schilderung der Passion als beachtenswertes Moment neben die Naturschilderung treten, so sehen wir, wie in GL. 11 die Anschaulichkeit, die Phantasie des Dichters unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt.

I syke when y singe [GL. 11]

(Aust, Arch. 70, 274; Jacoby 31; Napier, Arch. 98, 130).

Der Gedanke an Christi Leiden und Sterben am Kreuz entlockt dem Dichter Seufzer und Tränen. Alle Einzelheiten der Qual Jesu sieht er deutlich vor sich: Sein Herzblut entströmt ihm, seine Wunden werden nafs, sie weinen still und sanft. Dann schildert der Dichter mit äufserster Anschaulichkeit die Vorgänge bei der Kreuzigung: Hoch auf einem Hügel, da alles Volk es sehen kann, eine Meile von der Stadt, wird das Kreuz aufgerichtet. Wir sehen Jesu Freunde bleich vor Schrecken und Maria in Klagen. Die Anteilnahme des Dichters wächst noch, er sieht Jesus zwischen zwei Übeltätern ans Kreuz geschlagen, und dabei denkt er an die Unerbittlichkeit der Feinde des Herrn:

þe naylles beþ to stronge
þe smyþes are so sleye,
þou bledest al to longe
þe tre is al to heyȝe (v. 31).

Das Schicksal Jesu ist besiegelt, keinen Freund hat er mehr aufser St. Johann und seiner Mutter: Beider Trauern

und Klagen begleitet alle Schmerzen Jesu. Aufs neue gibt nun der Dichter seine Anteilnahme kund, und dann erklingt sein Wehruf: O über die rasenden Menschen, die beim Kreuze schwören und ihn für nichts verkaufen. Die Bitte zum Erlöser um himmlische Seligkeit schliefst das Gedicht.

Von typischen Mitteln finden sich nur ganz gelegentlich Spuren. Alle Motive und Gedanken sind aufs engste verknüpft und bilden ein fest gegliedertes Ganze, dem sich die typischen Mittel gut einfügen. Der Dichter läfst mit grofser Anschaulichkeit die Vorgänge bei der Kreuzigung an seinem Auge vorüberziehen. Besonders lebhaft steht das Bild Jesu vor ihm, dessen Wunden bluten und nafs sind von Tränen. Und indem diese Anschaulichkeit sich eng mit der Anteilnahme des Dichters verbindet, erhält das Lied einen echt lyrischen Charakter. Alle geschilderten Einzelheiten begleitet der Dichter mit seinem Gefühl. Mit Johannes und Maria trauert er um die Leiden des Herrn.

Stilistisch bemerkenswert ist die lebhafte Wirkung, die durch den Übergang in den erzählenden Ton bei der Kreuzaufrichtung (Str. 2) erreicht wird; ferner wird durch rhetorische Frage und Ausrufe Lebhaftigkeit hervorgerufen.

Der Form nach sind 3-Takter zu einer kunstvollen Strophe miteinander verbunden, die dem Gedankengehalt des Gedichtes angemessen ist:

3 3 3 3	3 3 3	3 3 3
a b a b	c c b	d d b

Der Aufgesang besteht aus zwei (durch den Reim zerlegten) Alexandrinern, den Abgesang bildet eine 6-zeilige Schweifreimstrophe.

Die Reime sind im ganzen rein, viele werden jedoch durch schwebende Betonung ermöglicht. Wir finden stets geregelten Wechsel weiblicher und männlicher Reime, aufser in Str. 4, wo am Anfang statt der männlichen auch weibliche Reime stehen.

Dies Lied, in welchem die Schilderung der Leiden Jesu neben anderen Motiven eine gewisse Rolle spielte, vermittelt uns den Übergang zu den übrigen Gedichten an Jesus, welche die Passion zu ihrem Hauptgegenstande haben.

Lutel wot hit anymon [GL. 18]

(Jacoby 29; Lauchert ESt. 16, 138).

Jacoby nennt dies Gedicht „ein allgemeines Lied über die Passion". Dieser Ausdruck ist insofern berechtigt, als der Dichter nicht auf alle Einzelheiten eingeht (wie etwa in OEM. 30). Die allergewöhnlichsten Tatsachen werden in bekannten Ausdrücken erwähnt. Die Hauptgedanken sind am Anfang und in dem nach jeder Strophe sich wiederholenden Refrain ausgesprochen: Jeder weifs, wie er uns liebte, da er am Kreuze starb ...

> Euer & oo, nyht & day, he haueþ us in his þohte,
> He nul nout leose þat he so deore bohte.

Diese Verse geben der beständig gleich treuen Liebe des Erlösers zu den Menschen Ausdruck, der uns um keinen Preis verlieren will; stets sind wir sein Gedanke, bei Nacht und bei Tag. — Die Teilnahme des Dichters begleitet den Preis Jesu und seines Erlösungswerkes durch alle Strophen. Immer wird derselbe Gedanke in variierenden Worten ausgesprochen; überall tritt uns die feste Überzeugung entgegen: Seiner Taten wegen müssen wir den Herrn lieben und immer aufs neue um Gnade bitten. — Anschaulich steht das Bild des Gekreuzigten vor uns: Seine tiefen Wunden bluten heftig, aus Liebe zu uns werden seine Wangen hager ... (Str. 5).

Alle Motive erscheinen gut miteinander verwoben; die typischen Mittel, welche sich recht häufig einstellen, fügen sich fest dem Ganzen ein. Ein starkes individuelles Moment gibt dem Liede seinen eigentlich lyrischen Charakter.

Stilistisch ist die Umschreibung Jesu ohne Nennung des Namens hervorzuheben, die sich durch das ganze Gedicht zieht. Überdies wird Lebhaftigkeit durch direkte Rede und rhetorische Fragen bewirkt. Der sich stets wiederholende Refrain verleiht dem Gedicht eine echt lyrische Färbung.

Die kunstvolle Form ist dem Inhalt des Gedichtes angepafst. 4- und 3-Takter werden mit 5-Taktern und einem Septenar verbunden:

4 3 4 3	5 5	7 5
a b a b	b b	c c

Durch den Reim zerlegte Septenare bilden den Aufgesang, paarweis gereimte 5-Takter den Abgesang (v. 13 kann auch als Alexandriner statt als 5-Takter gelesen werden), und dazu kommt der Refrain aus einem Septenar und einem 5-Takter mit paarweisem Reim. Die 5-Takter finden sich zum ersten Male hier in der me. Lyrik und auch wohl in der me. Literatur überhaupt.

Die Reime sind im grofsen ganzen rein, und zwar haben wir durchweg geregelten Wechsel männlicher und weiblicher Reime; der Refrain besteht aus einem weiblichen Reimpaar.

Alliteration ist beabsichtigt, aber ohne Konsequenz durchgeführt; die Zahl der nicht alliterierenden Verse überwiegt.

Maiden moder milde [GL. 15]

(Kölbing ESt. II, 506; ESt. 17, 296/7; Jacoby 29; Lauchert ESt. 16, 137; Schofield 439)

läfst sich auch nicht auf alle Einzelheiten in der Passion ein. — Kölbing will beweisen, dafs die bisherige Reihenfolge der Strophen unhaltbar ist: Str. 6 ist hinter Str. 3 zu setzen; aber auch nach dieser Gruppierung bleiben noch immer Unebenheiten.

Die beiden Eingangsstrophen enthalten Preis und Bitte zur Jungfrau; aus Liebe zu ihrem Kinde soll sie den Dichter vor Schande bewahren. Dann beginnt die Schilderung der Leiden Jesu, aber in sehr loser Reihenfolge: Judas Verrat, Jesus vor Pilatus, Kreuzigung, Compassio Mariae, Himmelfahrt.

Das Gedicht schliefst mit der Aufforderung zu weiterem Preise:

whose wol mo synge
auera grant pardoun.

Typische Wendungen fallen der grofsen Ungezwungenheit der Ausdrucksweise gegenüber kaum ins Gewicht; sehr geschickt ist die Abwechselung englischer und französischer Verse durchgeführt. Alle Motive sind gut miteinander verwoben. Die Schilderung der Leiden Jesu ist in erzählendem Ton gehalten und wirkt völlig unmittelbar. Erst durch das individuelle Moment am Anfange bekommt das Lied einen eigentlich lyrischen Charakter.

In stilistischer Hinsicht sind aufser der stetigen Abwechselung englischer und französischer Verse Besonderheiten nicht hervorzuheben.

Formell besteht das Gedicht aus lauter 3-Taktern, die zu einer einfachen 8-zeiligen kreuzweis reimenden Strophe verbunden werden: ab ab ab ab (die französischen Verse sind 6-Silbner, welche den englischen 3-Taktern entsprechen).

Die Alliteration wird mit grofser Konsequenz angewandt, doch ist bisweilen ein Vers ohne Alliteration.

Die Reime sind im ganzen rein, bis auf gelegentliche schwebende Betonung. Wir finden fast stets geregelten Wechsel männlicher und weiblicher Reime (in Str. 2 nur männlichen Reim).

Die beiden folgenden Jesuslieder des Arundel-Ms. 248 stellen keine reinen Passionen dar, sondern sind als eine „Mischung der Passio Christi und der Compassio Mariae" aufzufassen (Jacoby). — Der Tränen der Maria war schon in OEM. 30, Str. 6 Erwähnung getan.

Passionslied [Ar. IV]

(Jacoby 28. 42; Napier, Arch. 88, 181/9).

Der Dichter sieht Jesus ans Kreuz geschlagen, die Mutter Maria steht weinend und klagend daneben. Die Leiden Jesu und auch die Qualen der Jungfrau beim Anblick ihres gekreuzigten Sohnes ziehen an seiner Phantasie vorüber. „Den schmerzenden Wunden entströmt das Blut, das Haupt ist mit Blut besprengt, die Seite mit dem Speer gestochen, seine Hände sind ausgebreitet, die Füfse mit Blut gewaschen, sein Leib ist mit Geifseln zerschlagen." Alle diese Leiden des Sohnes mit anzusehen, ist das traurige Los der Maria: niemand kann mehr ertragen. Der Dichter erinnert sie daran, dafs sie jetzt Geburtswehen dulde, deren sie beim Gebären ledig war (Str. 6. 7) [Jacoby]. Aber ihre Sorge wird in Freude verwandelt durch die Auferstehung ihres Sohnes: Der Stein des Grabes blieb unversehrt, ebenso wie vormals der Leib der Jungfrau bei der Geburt Christi (Str. 8. 9). Preis Jesu und seiner Mutter, dazu die Bitte zur Jungfrau um ihres Sohnes willen endigen das Gedicht.

Neben manchem Typischen bietet das Gedicht viel Eigenartiges. Anschaulich werden die Leiden Jesu und der Schmerz der Maria geschildert. Gewandtheit in der Verknüpfung der Motive ist dem Dichter wohl zuzuerkennen.

Stilistisch ist die lebhafte Wirkung durch den gleichen Anfang verschiedener Verse und Strophen (Anaphora) hervorzuheben: nu his heued . . . nu his side . . . (Str. 4—7); und dann finden sich trefflich ausgeführte Vergleiche, die sich aber stets in der Sphäre des geistlichen Gegenstandes halten; nichts Weltliches spielt hinein.

Was die Form betrifft, so sind lauter 4-Takter zur einfachen 6-zeiligen Schweifreimstrophe verbunden: a a b | c c b.

Alliteration ist selten und zufällig. Eine Reihe von Reimen ist unrein, andere werden durch schwebende Betonung ermöglicht. Die Strophen zeigen meist geregelten Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen.

Passionslied [Ar. II]

(Jacoby 28. 37).

Christus duldet seine Qualen am Kreuz; wenige der Seinigen sind ihm geblieben, die meisten hat die Furcht verscheucht (Str. 1). Nur Maria und Jesu Lieblingsjünger Johannes stehen trauernd da und sind Zeugen der grofsen Pein des Gekreuzigten, welcher vor allem unter dem Gram seiner Mutter leidet (Str. 3). Er tröstet sie durch den Hinweis auf die schmerzlose Geburt (vgl. Ar. IV, Str. 7) und die Erlösung der Menschheit (Str. 4). Dann gedenkt der Dichter des heiligen Johannes, der auf Christi Geheifs für die Jungfrau sorgte und sie beschützte. Daran schliefst sich die Verherrlichung des Todes Christi, der uns alle erlöste (Str. 5). Bitte zu Jesus und Maria endigt das Gedicht.

Viel Typisches mischt sich unter die lebhafte, anschauliche Schilderung. Das individuelle Moment fehlt nicht: tiefes Gefühl gibt sich in der Besorgtheit Jesu um seine Mutter zu erkennen.

Stilistisch möge die unmittelbare Wirkung der direkten Rede Jesu zu seiner Mutter (Str. 4) hervorgehoben werden.

Der Form nach besteht das Gedicht aus lauter 4-Taktern, die eine 8-zeilige Schweifreimstrophe bilden mit der Reimstellung: a a a b | c c c b.

Alliteration ist selten und zufällig.

Die Reime sind im ganzen rein, aber wir finden auch Reime, die durch schwebende Betonung ermöglicht werden. Alle Strophen weisen geregelten Wechsel weiblicher und männlicher Reime auf.

Passio und Kompassio finden wir auch in GL. 9 gemischt, wo aber die Gedanken in dramatische Form eingekleidet sind.

Stond wel, moder, vnder rode [GL. 9]

(ten Brink 390; Varnhagen, Anglia II, 252; Kölbing ESt. II, 506; Aust, Arch. 70, 280; Jacoby 29/30; Lauchert ESt. 16, 138; Brandl 640).

Nach Böddeker ist eine Anlehnung dieses Liedes an Stabat mater unverkennbar. Varnhagen stellt dagegen fest, dafs aufser dem Anfangsverse und einzelnen Gedanken und Wendungen die beiden Gedichte nichts miteinander gemeinsam haben. Aust schliefst sich ihm an; dieselbe Auffassung scheint auch Jacoby zu vertreten, vor allem erklärt er die Bedeutung der Verse 43—45 aus der Verwendung ähnlicher Gedanken in Ar. II, 25—32 und Ar. IV, 37—42. Dennoch spricht Lauchert wieder von einer Anlehnung an das lateinische Stabat mater im Eingangsverse und im Metrum.

In dem Gedichte halten Mutter und Sohn Zwiesprache am Kreuz. Jede Strophe vereinigt Rede und Gegenrede; die Worte Jesu enthalten stets eine Tröstung für die Mutter, wohingegen Maria immer neue Sorgen vorbringt. Schlimmer als der Tod sind ihm der Mutter Tränen, stirbt er doch gerade für die Menschheit und für sie (die Mutter). Der Gekreuzigte erinnert die Jungfrau an ihre schmerzlose Geburt und weist sie darauf hin, sich in ihrem Schmerz jetzt anderer Mütter zu erbarmen. Allein die Mutter klagt immer aufs neue, und erst durch die Auferstehung wird ihr voller Trost zuteil. — Mit der Bitte zur Jungfrau um Fürsprache und zu Jesus um Gnade schliefst das Gedicht.

Typische Mittel finden sich nicht allzu häufig (Bitte am Schlufs). Anschaulich steht die ganze Begebenheit vor unseren Augen. Der Schmerz der Mutter um die Leiden und den Tod ihres Sohnes ist lebenswahr dargestellt. In diesen Klagen der Maria, in der Teilnahme am Geschick ihres Sohnes, liegt das eigentlich lyrische Element des Gedichtes. Den Sorgen der Jungfrau gegenüber wirkt der zuversichtliche Glaube Jesu an die Notwendigkeit seines Leidens und Sterbens erhebend und durch diese Gegensätze wird eine hohe Wirkung erzielt.

Stilistisch ist aufser den schon erwähnten direkten Reden und Gegenreden, sowie den lebhaften Wirkungen durch Gegensätze nichts Bemerkenswertes weiter hervorzuheben.

Die Form des Gedichtes ist die einfache 6-zeilige Schweifreimstrophe aus lauter 4-taktigen Versen: a a b | c c b. — Alliteration ist selten und zufällig. Im Reim findet sich eine ganze Reihe von schwebenden Betonungen, im ganzen aber sind die Reime rein; die meisten Strophen zeigen geregelten Wechsel von weiblichen und männlichen Reimen.

Christus am Kreuze erblicken wir auch in einem Gedichte, welches den Namen führt:

Christ on the Cross

(Jacoby 31; Heuser 125. 128).

Es zerfällt in zwei Teile von verschiedener Form. Im ersten Teile wird der Mensch aufgefordert, auf den am Kreuz hängenden Jesus zu blicken und blutige Tränen über ihn zu weinen. Sein Haupt ist mit Dornen umwunden, seine Haut bespien, seine Brust nackt, seine Seite blutig; die Lenden hängen kalt wie Marmorstein da; Hände und Füfse sind mit Nägeln durchbohrt, Ströme von süfsem Blut quellen daraus hervor. In dieser Weise wird vom Kopf bis zu den Zehen Glied um Glied lebhaft vor unsere Augen geführt, um zu schliefsen: Schau ihn oben, schau ihn unten, überall ist er blutig oder bleich.

Der zweite Teil hebt sich zunächst nicht äufserlich vom ersten ab (noch in zwei Versen ist das Metrum des ersten gewahrt). Da spricht Jesus selbst vom Kreuz herab zu den

Menschen: er sei nur für die Menschheit gestorben, und fordert sie auf, zu ihm zu kommen (v. 17); alle seine Qualen am Kreuz ruft er ihnen ins Gedächtnis zurück (v. 27). — Sollte ihm da für seine Liebe nicht Dank werden? ...

Hier bricht das Gedicht ab, dessen weitere Ausgestaltung uns nicht vorliegt (vgl. Heuser S. 129/130).

Die typischen Mittel begegnen uns nur noch sehr selten, durchweg macht sich eine eigenartige, schlichte Ausdrucksweise bemerkbar, die unmittelbare Wirkungen erzielt. Jesus am Kreuz ist mit gröfster Anschaulichkeit geschildert, die direkt aus inniger Betrachtung des Erlösers herauswächst. Die Schilderung ist beständig mit der Teilnahme des Dichters gepaart.

Stilistisch ist zunächst ein Vergleich mit Irdischem hervorzuheben: die Lenden Jesu hängen so kalt wie Marmorstein da. Hier gibt sich die lebhafte Anschauung des Dichters zu erkennen. Auch durch die blofse Aneinanderreihung aller einzelnen geschändeten Glieder Jesu erhalten wir einen anschaulichen Eindruck von grofser Lebhaftigkeit. Endlich ist auch der vielfach gleiche Anfang der Verse (Bihold, v. 1. 5. 11) wie auch einiger Sätze (Turne, v. 15) von nachhaltiger Wirkung.

Was die Form betrifft, so haben wir hier kein Strophengebilde vor uns, sondern im ersten Teile des Gedichtes (v. 1—18) paarweis gereimte Langverse von schwer zu bestimmendem Charakter, die Heuser auf die germanische alliterierende Langzeile zurückführen möchte, welche „unter der Hand eines Überarbeiters zum Teil 6- oder 7-taktig geworden ist“ (vgl. Heuser S. 126). Im folgenden Teile geht der Dichter dann in das einfache kurze Reimpaar (4-Takter) über (v. 19—42), nachdem er noch den neu beginnenden Abschnitt mit zwei Langzeilen obiger Art eingeführt hat.

Mit Heuser können wir sagen, dafs die Form des ersten Teils „sich an den ernsten und hochpoetischen Inhalt vortrefflich anschmiegt“, während „die leichtfüfsigen kurzen Reimpaare des zweiten Teils viel weniger wirkungsvoll sind“.

Die Alliteration ist selten und zufällig, wird aber nach Heuser „ursprünglich in viel weiterem Umfange geherrscht haben“.

Die Reime sind im ganzen rein, nur einige werden durch schwebende Betonung ermöglicht. Im ersten Teile überwiegen weibliche Reimpaare, im zweiten männliche.

Als Ganzes betrachtet, mufs dem Gedichte ein hoher poetischer Wert zugestanden werden, und es ist nur zu bedauern, dafs wir die vollständige Ausarbeitung nicht besitzen.

III. Betrachtungslyrik.

Neben den Marien- und Jesusliedern haben wir auch in dieser Periode eine ganz beträchtliche Anzahl von Gedichten mehr lehrhafter Tendenz.

Unbeständigkeit des Irdischen [Ar. III]

(Jacoby 5. 32; Brandl 640; Napier, Arch. 87, 262. 265; Holthausen, Arch. 88, 374)

sucht im Predigerton den Unbestand weltlicher Güter darzutun. Die Nichtigkeit der Welt, die Vergänglichkeit alles Irdischen ist das Thema, das der Dichter weitläufig behandelt, aber doch mit Geschick variiert. Der Hauptgedanke findet in folgenden Versen seinen charakteristischen Ausdruck:

Worldes blis ne last no throwe (v. 1)
for al it is imeind mid care (v. 5)
Al þe blis of hese liue
þu salt, man enden ine wep (v. 11/12)
Al sal gon þat man hier houet
and al it scal bicome to naut (v. 21/22)
For al dai þou sist with þin eien,
Hou þis world wend and ou men deien.
(Zusatzstrophe in D, v. 6.)

Durchdrungen von der in diesen Versen ausgesprochenen Erkenntnis, ermahnt der Dichter den Menschen zu einem gottergebenen Leben (v. 27. 47. 55). Er weist ihn auf die Leiden Christi hin (v. 41) und sucht sein ganzes Sinnen und Trachten auf die himmlische Seligkeit hinzulenken (v. 59).

In der Ausdrucksweise läfst sich vielfach Unmittelbarkeit beobachten; typische Mittel fehlen fast ganz (sie finden sich nur v. 43. 58 ff.). Das Thema des Ganzen ist geschickt durchgeführt; aber wenn auch die lehrhafte Tendenz überwiegt, so fehlt doch ein echt lyrisches Element nicht; es

liegt in dem Ausdruck der Klage über die Nichtigkeit der Welt und der Sorge um das zukünftige Seelenheil.

Stilistisch ist besonders die Anschaulichkeit folgender Stellen hervorzuheben:

wan þu list hupon þe bere
and slapst þat suithe dreri slep,
ne salt tu haue with þe no fere,
but þine werkes on a hep (v. 17—20).

þe, þat hier no gud ne sowet,
wan othre repen he wrth bikaut.
þinc, man, for þi, wilstu auest mithe,
þat þu þi gulte hier arithe,
and werche gud bi dai and nithe (v. 23—27).

þu lickest huni of þorn iwis (v. 35)
for siker helles þu art wud (v. 50).

Überall ist da auf Irdisches Bezug genommen, was sich auch sonst findet (z. B. v. 13. 53). Häufig wird von Gegensätzen Gebrauch gemacht. Lebhaftigkeit wird hervorgerufen durch Verwendung von rhetorischen Fragen und Anaphern.

Der Form nach besteht das Gedicht aus Strophen von je 10 4-Taktern. Die Strophe ist aufzufassen als eine Variation der kreuzweis reimenden Strophe, in welcher das dritte a dreimal gesetzt ist, so dafs wir die Reimfolge erhalten:

ab ab aaab ab.

Alliteration ist nur selten, scheint aber manchmal beabsichtigt. — In den Strophen 1, 2, 3, 6 und in der Zusatzstrophe von D finden wir geregelten Wechsel von weiblichen und männlichen Reimen, während die Strophen 4 und 5 im zweiten Teil nur männlichen Reim haben.

Middelerd for mon wes mad [GL. 1]

(Wifsmann 216; Kölbing ESt. II, 505; Jacoby 33; Brandl 640; Holthausen, Anglia XV, 189).

Auch dieses Gedicht macht die Welt zum Gegenstande seiner Betrachtung. Nach wenigen einleitenden Worten allgemeinerer Art wendet sich der Dichter in der ersten Strophe gegen die heimlichen Sünden (derne dede),

þis wrakeful werkes vnder wede (v. 10),

die doch an den Tag kommen und einst am Tage des Gerichts, am domes dai vergolten werden. In der zweiten Strophe wird es als ein armseliges Spiel bezeichnet, sich von der Süfsigkeit der Sünden betören zu lassen; das Ende des Ruchlosen wird Jammer und Wehklagen sein. Die folgenden drei Strophen warnen vor den mannigfachen Feinden der Menschen — dem Dichter scheinen 5 vorzuschweben, von denen aber nur 3 genannt werden: þe fleishshes faunyng (v. 30), þe wyf (v. 33), þis worldes won (v. 49). Diese gewähren nur scheinbare Freuden, denn was sie hinterlassen, ist Sünde und Sorge. — Bis dahin zeigt das Gedicht völlig lehrhaften Charakter, dann aber schlägt der Verfasser wärmere Gefühlstöne an. Er ist in Sünde und Sorge befangen, seine Freude ist mit Trauer gemischt (v. 56/58). Reuig erkennt er die Torheiten der sündigen Menschen. Doch er läfst die Hoffnung nicht sinken, sondern vertraut auf Jesus, der uns mit den Gerechten zu sich emporheben möge.

Die Ausdrucksweise ist nicht typisch zu nennen, es mutet aber vieles gekünstelt an, was wohl durch das Streben nach konsequenter Durchführung der Alliteration zu erklären ist. Neben belehrender Betrachtung kommt auch das individuelle Moment zur Geltung, sehr zum Vorteil für die lyrische Wirkung des gesamten Gedichtes.

Stilistisch ist zunächst eine Reihe von Vergleichen mit Irdischem hervorzuheben:

ur soule bone so broerh be
as berne beþ þat bale forbeode (v. 25/26).
ist rest is reued wiþ þe reode (v. 28).
we falleþ so flour when hit is frore (v. 63).

Ferner ist häufige Verwendung der Inversion zu beobachten, vor allem beim Übergang einer Strophe in die andere, vielfach auch in enger Verknüpfung mit der Wortspielerei.

Was die Form angeht, so scheint die Strophe als dreiteilig aufgefafst werden zu müssen, bestehend aus einem 2-teiligen Aufgesang von kreuzweis reimenden 4-Taktern und einem Abgesang, in dem 3- und 4-Takter verbunden sind:

4 4 4 4	4 4 4 4	3 4 3
a b a b	a b a b	c b c

Die Alliteration ist mit grofser Konsequenz durchgeführt. Konkatenatio findet sich regelmäfsig beim Strophenübergang.

Die Reime sind rein. Im Aufgesang haben wir geregelten Wechsel männlicher und weiblicher Reime, aufser in der letzten Strophe, wo sich lauter weibliche Reime finden; die Reime des Abgesanges sind stets weiblich.

Mehr als in den beiden eben besprochenen Gedichten treten in

Lustneþ al a lutel þrowe [GL. 17]

(Kölbing ESt. II, 507; Aust 281)

wieder Anschauungen hervor, die wir schon in PM., Doomsday, Death . . . angetroffen haben. Es ist durchaus ein Predigtgedicht. Das zeigt sich gleich im Anfang, der auf öffentlichen Vortrag hindeutet. [Vgl. v. 1: Lustneþ . . . v. 6: herkneþ . . . mit Death v. 1.] — Es setzen dann etwa die folgenden Ausführungen ein. Der Mensch wird Nahrung der Würmer werden [vgl. Death 153]. Das Fleisch wird vom Knochen faulen, die Sehnen werden sich lösen. Der Mensch ist aus schwachem Dunst gemacht, er hat kein sicheres Heim; der Mensch ist hier an falschem Ort, sein rechter Platz ist anderswo (im Himmel, wohin uns Jesus bringen möge (v. 22)), keiner kann dem Tode entrinnen: sitzest du auch hoch auf dem Pferd (v. 28), der Tod zieht doch sein scharfes Messer (v. 32). Die Welt ist unbeständig; Schlecht und Recht, Arm und Reich, Krankheit und Gesundheit befinden sich in ewigem Wechsel. — Anschaulich wird nun der Kampf zwischen Leib und Seele geschildert (v. 43 ff.) [vgl. Death 141]. Die Seele sagt: „Wenn ich dir zu grofser Macht verhelfe, wirst du mich in ewige Pein bringen.“ Und dann folgen Ermahnungen an die Menschen (bis v. 72).

Im nächsten Teile des Gedichts wendet sich der Verfasser gegen die — drei — Feinde des Menschen: das eigene Fleisch (v. 76), die Welt (v. 92), und Lucifer, den bösen Feind (v. 103) [vgl. GL. 1]. Er rät, dem Fleische das Brot zu entziehen und ihm Wasser zu trinken zu geben, es sich abmühen zu lassen, anstatt ihm Müfsiggang zu gönnen (v. 85). Das Folgende handelt dann wieder von der Vergänglichkeit des Irdischen: Ohne Rofs,

ohne Zelter, ohne Gold, ohne Besitz wirst du die Welt verlassen; drum hüte dich vor dem Teufel (v. 111). Zur Bekräftigung seiner Rede richtet der Dichter an seine Zuhörer einige Fragen (v. 121): Wo sind die Reichen geblieben, die hier ein fröhliches Leben führten, die da afsen und tranken nach Herzenslust; wo sind ihre langen Kleider hin, ihre freudigen Gesänge, wohin ihre Habichte und Hunde? Und die Antwort darauf ist: Sie machten sich das Leben zum Paradies, darum müssen sie im höllischen Feuer brennen. — Das Gedicht schliefst mit der eindringlichen Ermahnung: Wenn der Feind dich durch Tücke und Verführungskünste niedergeworfen hat, auf und sei ein guter Kämpfer, steh fest und fall nicht wieder von einem kleinen Windstofs, nimm das Kreuz als Stütze und denk an den, der sein Leben für dich gab.

Das Gedicht, welches einen durchaus lehrhaften Zweck verfolgt, weist einen guten geordneten Gedankengang auf. Die Ausdrucksweise ist dem Stoff völlig angepafst; wenn auch manches Typische zuweilen mit unterläuft, so wirkt das Gedicht im ganzen doch unmittelbar.

Stilistisch werden durch direkte Rede und rhetorische Frage lebhafte Wirkungen hervorgerufen. Die Sprache ist überaus anschaulich und bilderreich. Besonders häufig sind die Anknüpfungen an Irdisches, wie ja überhaupt das Thema des Gedichtes eng mit dem Leben dieser Welt in Verbindung steht [vgl. v. 8. 11 ff. 19 ff. 28. 32. 39 ff. 43 ff. 56 ff. 59. 61. 79 ff. 87. 101 ff. 122. 124 ff. 133 ff. 150. 156].

Der Form nach ist das Gedicht in der 6-zeiligen Schweifreimstrophe abgefafst, von der Form:

443	443
aab	ccb

Die Reime sind gröfstenteils rein und meistens weiblich. Alliteration ist gelegentlich beabsichtigt, aber nicht mit Konsequenz durchgeführt.

Hymn

(Jacoby 32; Brandl 640; Heuser 79 ff. 81 ff.)

trägt ganz mit Unrecht seinen Namen; denn nur die erste Strophe dient dem Preise Jesu, im übrigen enthalten nur die beiden letzten Strophen die Bitte zum Erlöser. Sonst ist das

Gedicht ausschliefslich der Betrachtung gewidmet und bewegt sich in durchaus predigthaftem Ton.

Nach wenigen einleitenden Worten zum Preise Jesu ergeht sich der Dichter in Betrachtungen, dafs dieser Welt Liebe vergänglich ist (vgl. Luveron v. 10) wie der Tau am Grase in Sommertagen, und klagt, dafs derer so wenige sind, die Gottes Lehre lieben. Im folgenden [Str. 2—13] wendet er sich dann vor allem an die Reichen [vgl. Death, Doomsday Str. 4. 5, GL. 17 v. 121 ff.]. Sie ermahnt er:

Leueþ ȝur plai and crieþ ai
Jesu Crist þin ore (Str. 2 Schlufs; vgl. GL. 1 Str. 2).

Er hält ihnen ihr wahres Gesicht und ihr Schicksal vor, indem er zu anschaulichen Bildern greift: „Ihr seid wert, wie Holzklötze in bitterer Höllenkufe zu brennen [Str. 3]. Der Bogen ist gespannt, das Feuer geschürt — bessert euch, oder euch erwarten ewig glühende Kohlen [Str. 4]. Arm seid ihr in diese Welt gekommen, und so werdet ihr sie verlassen." Er vergleicht den Reichen mit einem Baume, von Gold und Gut umhüllt, den aber der böse Feind stets nur zu entwurzeln trachtet (Str. 6). Ein armseliger Kasten wird am Ende doch nur seine Behausung sein (Str. 7). Er ist doch nur ein armer Wicht (Str. 8), ein Erdenklos (Str. 9, vgl. Death 73). Der Dichter macht dem Reichen seine Herzlosigkeit zum Vorwurf, er schilt ihn, dafs er dem hungrigen, jammernden Armen schroff die Tür weist. Er erinnert ihn an sein furchtbares Schicksal in der Hölle und weist ihn auf Christus hin, mit dessen Preis der Dichter schliefst, ohne jedoch zu verabsäumen, für die Allgemeinheit wie für sich als den Verfertiger des Gesanges (Michael Kildare) zu bitten.

Viele Betrachtungen dieses Gedichtes sind uns zwar schon häufiger begegnet, aber hier erscheinen die Gedanken durch die Kunst der Gedankenführung in einem neuen, wirkungsvollen Gewande. Die typischen Mittel gehen ganz in der Flut des Eigenartigen unter, eigentlich Typisches bietet nur Anfang und Schlufs. Zwar läuft die Absicht des Gedichtes auf Belehrung hinaus, es fehlt aber ein lyrisches Element nicht. Durch den steten Hinweis auf die Armut und Beschränktheit des irdischen Lebens wirkt der Dichter auf das Herz der Reichen, deren Mitleid mit dem Geschick des Armen wach-

gerufen wird. Diese Stimmung macht das lyrische Element des Gedichtes aus.

Stilistisch ist besonders auf die Fülle von Vergleichen und Bildern hinzuweisen, die für die anschauliche Wirkung des Gedichtes von hoher Wichtigkeit sind. Vieles ist da aus dem Leben gegriffen und erweckt unsere lebhafteste Anteilnahme. Auch eine Menge von Gegensätzen ist für die Wirksamkeit von Bedeutung. Dazu kommen rhetorische Fragen und direkte Reden, die eine lebhafte Bewegung hervorrufen. Auch an persönlichen Beteuerungen des Dichters ist kein Mangel.

Hinsichtlich der Form hat der Dichter sich eine äufserst schwierige Aufgabe gestellt, die er aber nicht ungeschickt zu bewältigen weifs. Aus 4- und 3-Taktern, zu Schweifreimen und Septenaren verbunden, wird eine 10zeilige Strophe gebildet von der Form:

4 4 4 3 4 3 4 3 4 3
a a a b a b a(a) b a(a) b

Die 7. und 9. Verse jeder Strophe sind noch mit Binnenreimen versehen, so dafs gerade doppelt soviele a-Reime nötig sind als b-Reime.

Alliteration wird angestrebt, aber nicht mit Konsequenz durchgeführt; bei weitem die meisten Verse sind ohne Alliteration.

Die Reime sind im ganzen rein, einige werden durch schwebende Betonung ermöglicht. Der Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen ist nicht geregelt.

Erthe

(Jacoby 32; Heuser 176 ff. 180 ff.).

Auch in diesem Gedichte bildet die Vergänglichkeit der Welt den Hauptgegenstand der Behandlung Die Erde ist der Angelpunkt, um den sich alle Betrachtungen herumbewegen. Sie bietet ein Bild ewigen Kommens und Gehens dar. Alle Menschen, arm oder reich, sind einander gleich. Die Erde als Personifikation (der Mensch, welcher aus Erde hervorgegangen ist) wird der Erde als Körper gegenüberstellt. Dadurch ergibt sich eine Wortspielerei: Erde aus Erde, auf Erden, gegen Erde, zu Erde, in Erde, welche das ganze Gedicht durchzieht. Der Mensch ist aus Erde gemacht und wird wieder zu Erde werden

und den Würmern zum Fraſse dienen. (Dieser Gedanke ist uns schon häufiger begegnet, vgl. Death 157.) Erde ist ein Zelter für König und Königin. Erde ist ein langer Weg, obwohl wir kurz wähnen. Erde ist Mutter und Grab. Der Schluſs enthält eine Ermahnung ans Ende zu denken: Whar of þou com and whoder schaltou wend (vgl. Three sorrowful tidings). Denk an den jüngsten Tag, damit deine Sünde dich nicht verdammt. Und dann weist der Dichter hin auf Jesus, den mächtigen König, der Tag und Nacht scheidet, und der da herrscht über Leben und Tod.

Die meisten Gedanken des Gedichtes kennen wir schon von früher. Einzelne wörtliche Anklänge an andere Lieder stellt Heuser S. 177 zusammen. Wir haben zwar gefunden, daſs der Mensch hier und da als „clai clotte“ bezeichnet wurde (Death 73; Hymn Str. 9), daſs aber dieser Gedanke Anlaſs gibt zu einer durch das ganze Gedicht durchgeführten Wortspielerei, darin steht unser Gedicht völlig vereinzelt da. Der Verfasser zeigt in der Behandlung seines Themas besondere Geschicklichkeit. Er bedarf keiner typischen Wendungen, sondern weiſs seine eigenen Gedanken eigenartig zum Ausdruck zu bringen. Häufig ist die Bezugnahme auf das Leben dieser Welt.

Stilistisch ist auſser der oben erwähnten Wortspielerei nichts Bemerkenswertes hervorzuheben.

Der Form nach ist eine 6-zeilige Strophe aus Langzeilen verwendet, deren Reimfolge a a a a | b b ist. In den meisten Strophen sind die Langzeilen durch Mittelreim zerlegt. Die Verse sind 6-Takter (sog. Alexandriner — Heuser faſst sie fälschlich als 4-Takter), die aber nicht immer korrekt überliefert sind. Die 6-Takter des Aufgesangs sind fast durchweg knapper gebaut, mit vielfach 1-silbiger Taktfüllung (nationale Technik), während die 6-Takter des Abgesangs sich durchweg durch gröſsere Silbenzahl (stärkere Taktfüllung) abheben. Doch finden sich auch hier gelegentlich 1-silbige Takte. — Mit den englischen Strophen wechseln auſserdem lateinische von gleicher Verszahl in Septenaren. Nach Heuser sollen die letzteren von einem späteren Mönche hinzugefügt sein, da sie „eine nicht immer klare und glückliche Übersetzung“ bieten. Doch ist dieser Schluſs nicht zwingend.

Die Reime sind vielfach nicht rein; geordneter Wechsel von männlichem und weiblichen Reimen besteht nicht.

Von der Alliteration ist ausgiebiger Gebrauch gemacht, doch entspricht die Setzung der Reimstäbe nicht den alten Gesetzen; meist ist die Alliteration gehäuft, aber keineswegs konsequent durchgeführt.

A Lullaby

(Jacoby 32; Brandl 627; Heuser 172).

In ganz eigenartiger Weise wird hier die Nichtigkeit der Welt zum Ausdruck gebracht: in der Form eines Wiegenliedchen, durch das ein kleines Kind in den Schlummer gelullt werden soll. Wir haben aber keinen Anhaltspunkt dafür, dafs mit dem Kinde Jesus gemeint ist, den die Mutter Maria in den Schlaf wiegt, wie das bei Wiegenliedern späterer Zeit der Fall ist [vgl. Heuser S. 172]. — Der Anfang des Gedichtes sowie des beständig wiederkehrenden Refrains: „lollai, lollai, litil child ..." stammt jedenfalls aus einem weltlichen Wiegenliede. Hier werden damit die Gedanken über die Verderbtheit der Welt in enge Verbindung gebracht. Die Mutter hält dem Kinde sein künftiges Schicksal vor, das nicht so sorgenlos sein wird wie jetzt das schlummernde Dasein in der Wiege. Wie seine Eltern in Sorge und Kummer zu leben, ist sein Los. „Wenn du grofs bist", sagt die Mutter, „denk' immer an drei Dinge:

Whan þou commist, whan þou art, and what ssal com of þe.

[vgl. Three sorrowful tidings]. Von der Welt heifst es dann: sie macht den Reichen arm, den Armen reich, sie wendet Übel in Wohl und Wohl in Übel; Kind, du bist ein Pilgrim, in Verderbtheit geboren; du wanderst in dieser falschen Welt, nimm dich in acht, der Tod wird dich schnell ereilen."

In der Ausdrucksweise läfst sich zwar manches als typisch bezeichnen, doch ist die Wirkung des Gedichtes im ganzen unmittelbar. Die eigentlichen Strophen des Liedes machen die betrachtenden Partieen desselben aus, die durch den lyrisch gestimmten Refrain immer angenehm unterbrochen werden.

Stilistisch sind vor allem die zahlreichen Vergleiche bemerkenswert, womit der Dichter an Irdisches anknüpft, und von den Gegensätzen sei hier als besonders wirkungsvoll auf die Gegenüberstellung des schlafenden Kindes und

des Todes hingewiesen. Lebhaftigkeit wird durch die beständige direkte Rede der Mutter hervorgerufen.

Formell haben wir eine 6zeilige Strophe mit der Reimstellung a a a a | b b vor uns. Die Verse betrachtet Heuser als „regelmäfsig gebaute Septenare, die sich von Übergängen und Berührungen mit dem nationalen 4-hebigen Verse frei halten". Dagegen mufs gesagt werden, dafs mindestens die Hälfte aller Verse besser als Alexandriner zu lesen sind, die sich willkürlich unter die Septenare mischen. Sonach ist der Dichter in der Behandlung des Versmafses sehr frei.

Alliteration ist nicht konsequent durchgeführt, aber sie findet sich häufig und ist da beabsichtigt.

Im Reim finden sich viele Unebenheiten; männliche Reime überwiegen, sie sind in den Strophen 3, 5, 6 durchweg verwendet.

Im Folgenden behandeln wir 2 Gedichte, die Betrachtungen über das Alter enthalten, sogenannte Altersklagen. Wir erinnern daran, dafs auch schon im Poema Morale der Dichter zu Anfang reuig klagt, dafs die Einsicht erst im Alter gekommen ist.

Maximianus

(Böddeker 244; Varnhagen, Anglia III, 275; Schofield 443).

Der Text Böddekers, überliefert im Harley Ms. 2253, ist nach Varnhagen „eine stümperhafte Zusammenwürfelung von Bruchstücken des Originals, vielfach ohne Zusammenhang der Gedanken, voll von Entstellungen und Wiederholungen und ohne regelmäfsigen Strophenbau". Demgegenüber ist der Text des Digby Ms. 86, den Varnhagen herausgibt, ursprünglicher, sodafs wir diesen hier zugrunde legen können.

Der Dichter beginnt völlig predigtmäfsig: „Herkneþ to mi ron" [vgl. GL. 17 v. 1]. Er will erzählen von dem Alter „al hou hit ges", von einem stolzen Manne, Maximian geheifsen, der in seiner Jugend schön gewesen war, und der im Alter all die schmutzigen Gedanken seines Lebens bereute. — Maximian wird selbst redend eingeführt (v. 37 bis Ende). Wehmütig denkt er an seine Jugend. Er war fröhlich und übermütig (Str. 5), tüchtig in der Rede und von schönem Äufsern (7), gern gesehen als Gesellschafter. Seine Locken waren gekräuselt, gern

sah er sie vom Wind zerzaust; sein Gesicht war weifs wie der Schwan. Auf der Jagd war es ihm eine Lust, wenn die Jäger bliesen und die Hirsche sprangen (8). Er war stark und wohlgebaut (9), munter wie keiner (11). Reich war er, weise und schön (14). Sein Aussehen war hell wie ein Stern bei Nacht (19). Er war munter wie das Reh, ein Liebling der schönsten Frauen (21). Seine Augen waren grau wie Glas, sein Haar war dicht (23). — Und jetzt? Sorge und Alter haben sein Haar dünn gemacht (6). Das Spiel der Habichte und Hunde erfreut ihn nicht mehr (9). Er hat die Nichtigkeit der Welt erkannt (10). Das Alter hat ihm seine Macht genommen, er welkt dahin (12). Das Alter verursacht ihm Weh (16). Seine Freuden sind vorüber (17). Die Welt erscheint ihm als eine Wüste (18). Sein Weib schimpft ihn Brodvergeuder, seine Freunde wollen nichts mehr von ihm wissen (22). Er wünscht, er wäre nie geboren (23). Er wollte, er wäre zur Ruh und in einen Kasten gelegt (18).

Solcher und ähnlicher Art sind die Betrachtungen, die Maximian über Früher und Jetzt anstellt; sie werden aber vom Dichter nicht getrennt wiedergegeben, sondern dieser stellt geschickt den Vorzügen der Jugend jedesmal die entsprechenden Gebrechen des Alters gegenüber.

Die typischen Mittel fehlen vollständig, trotzdem uns viele Gedanken wieder entgegentreten, die wir schon aus anderen Betrachtungsgedichten kennen: Wir werden Nahrung der Würmer werden (Str. 4); die Welt ist schlecht (11), usw. Unser Gedicht ist kein rein betrachtendes, es steht hart an der Grenze zwischen erzählender und lyrischer Dichtungsart. Das Lyrische überwiegt bei weitem, ein stark individuelles Moment ist ihm eigen. Die Klage des Maximian und seine wahrhafte Reue fordern unsere lebhafte Teilnahme heraus.

Die Person Jesu spielt durchaus keine Rolle, weshalb wir das Gedicht nicht bei den Jesusliedern behandeln konnten. Anders verhielt sich das mit GL. 3, mit welchem der Maximian am meisten Ähnlichkeit hat, das aber immerhin ein Lied zum Preise Jesu genannt werden konnte und daher bei den Jesusliedern seinen Platz finden mufste.

Stilistisch sind die Gegensätze, welche sich aus der Gegenüberstellung von Früher und Jetzt ergeben, höchst

wirkungsvoll. Zur Veranschaulichung dienen zahlreiche Bilder und Vergleiche, die meist aus dem täglichen Leben gegriffen sind und auch vielfach eine Beziehung zur Natur aufweisen. Trotz der Länge des Gedichtes fehlen ermüdende Wiederholungen; die Gedanken schreiten ständig fort.

Der Form nach ist das Gedicht in 3-Taktern geschrieben, die zu einer 12-zeiligen Schweifreimstrophe verbunden sind. Die Reimstellung ist gröfstenteils:

a a b a a b a a b a a b,

doch kommen auch vereinzelt Reimfolgen vor wie: a a b c c b d d b e e b, a a b c c b a a b d d b, a a b c c b a a b a a b und andere.

Alliteration ist sehr häufig absichtlich angewandt, aber nicht konsequent durchgeführt.

Die Reime sind nicht immer rein, die männlichen überwiegen.

Elde (Heuser 167).

Auch dies Gedicht ist ganz durchsetzt mit individuellen Momenten; es gibt der Klage Ausdruck über das herannahende Alter (besonders in Str. 1 und 2), z. B.:

Ich ne mai no more
Grope vnder gore
  þoȝ mi wil wold ȝete.
Yȝoket ich am of ȝore
Wiþ last and luþer lore
  And sunne me haþ biset.
Iset ich am wiþ sunne,
Þat i ne mai noȝt munne
  non murþis wiþ muþe. (Str. 2, v. 6 ff.)

Mit Tonmalerei verbunden, werden dann die Merkmale des heranrückenden Alters aufgeführt, z. B. Str. 4:

Now i pirtle, i pofte, i poute,
I snurpe, i snobbe, i sneipe on snovte,
  Þroȝ kund i comble and kelde.
I lench, i len, on lyme i lasse,
I poke, i pomple, i palle, i passe,
  As galliþ gome igeld.

(Vgl. Signs of Death und Death v. 170.)

Typische Mittel werden völlig vermieden, es werden vollkommen eigenartige Ausdrücke verwendet, die z. T. dem gewöhnlichen Leben entnommen sind und sehr drastisch wirken. Wie Maximian wirkt das Gedicht in hohem Grade lyrisch. In seinen individuellen Momenten erinnert es stark an GL. 3; im übrigen konnten wir auf Ähnlichkeiten mit Death, Signs of Death hinweisen.

Stilistisch beobachten wir den häufigen Gebrauch der Asyndeta, ferner ein Spielen mit dem Klang der Worte. Eine Reihe von Vergleichen aus dem Leben stellen sich ein:

and cling so þe clai (Str. 1, 10)
Ihewid as a grei mare (Str. 3, 8)
as gallið gome igeld (Str. 4, 6)
As falc i falow and felde (Str. 5, 3).

Auch sonst wird sehr oft auf Irdisches Bezug genommen.

Was die Form betrifft, so sind nicht alle Strophen des Gedichtes gleich gebaut, doch stimmen sie darin überein, dafs alle (mit Ausnahme der letzten) 2-teilig sind. Die Strophe 1 hat folgendes Schema:

3333 3333 3333 | 4343
abab abab abab | cdcd.

Gelegentlich finden wir im Aufgesang 1-silbige Taktfüllung (nationale Technik), wie auch sonst. Den Abgesang bilden 2 (durch den Reim zerlegte) Septenare.

In Str. 2 sind 3-Takter zur Bildung der Schweifreimstrophe verwandt; der Aufgesang besteht aus 12, der Abgesang aus 6 Versen, die Reimfolge ist so:

aab ccb ddb | ddb | eef ggf

An Str. 3 als Aufgesang ist jedenfalls Str. 5 als Abgesang anzuschliefsen, worauf Heuser mit Recht hingewiesen hat. Wir erhalten dann eine Schweifreimstrophe aus 4- und 3-Taktern mit der Reimfolge:

443 443 443 443 | 443 443
aab ccb ddb eeb | ffg hhg

Denselben Bau hat Str. 4, während die letzte Strophe als 8-zeilige Schweifreimstrophe aus 4- und 3-Taktern sich darstellt:

4 4 4 3 | 4 4 4 3
a a a b | c c c b

Die Alliteration ist durch alle Strophen konsequent durchgeführt und meistens überaus reichlich angewandt; besonders deutlich läfst sich dies in Str. 4 erkennen, wo die 4-Takter 4 Stabreime haben und die 3-Takter sowohl 2 als 3 Alliterationsstäbe aufweisen. Auf die lautmalerischen Wirkungen, die mittels der Alliteration erzielt werden, haben wir schon hingewiesen.

Die Reime sind im ganzen rein; in der Verwendung männlicher und weiblicher Reime ist jedoch keine Regelmäfsigkeit zu bemerken.

An diese beiden Altersklagen läfst sich gut eine Sündenklage anschliefsen:

A Rhyme-beginning Fragment (Heuser 165).

Das Gedicht ist kurz und inhaltlich sehr unbedeutend. Der Dichter klagt, dafs ihn die Sünde in Sorge gebracht habe. Teilnahme zu erwecken vermögen diese Klagen nicht. Die Ausdrucksweise ist durchaus typisch.

Der Hauptzweck des Gedichtes ist, Formgewandtheit zu zeigen. Es ist eine metrische Spielerei: das letzte Wort jedes Verses wird am Anfang des nächsten wieder aufgenommen, es besteht also gewissermafsen eine Konkatenatio aller Verse. Die uns vorliegenden 4- und 3-taktigen Verse reimen kreuzweis und bilden eine einzige 12-zeilige Strophe von der Form:

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
a b a b a b a b c d c d

Alliteration ist selten und zufällig.

Die Reime sind rein; die Verse 1 und 9 zeigen Mittelreim.

Die gekünstelte Form schliefst wohl aus, dafs der Dichter die Absicht hatte, mehr als eine Strophe zu dichten. Es ist deshalb jedenfalls nicht gerechtfertigt, das Gedicht als „Fragment“ zu bezeichnen, wie es in der Überschrift geschehen ist.

Als letztes unter den Betrachtungsliedern behandeln wir ein Gedicht, das wir sonst nirgends einzureihen vermochten:

Of a mon matheu þohte [GL. 2].

Es ist völlig lehrhafter Natur und folgt genau den Ausführungen der Bibel, Matthaeus XX v. 1—16, wo geredet wird vom Himmelreich, das da gleich ist einem Hausvater, der des Morgens ausging, Arbeiter zu mieten für seinen Weinberg usw. Der Grundgedanke dieses Gleichnisses ist: „Also werden die Ersten die Letzten sein und die Letzten die Ersten, denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt“ [Matth. XX v. 16]. Am Schlufs bringt der Dichter seine Klage vor:

þis world me wurcheþ wo,
rooles ase þe roo,
y sike for vnsete;
ant mourne ase men doht mo,
for doute of foule fo,
hou y my sunne may bete.

Nur der Schlufs des Gedichtes ist lyrisch.

Stilistisch ist die Lebhaftigkeit der Darstellung durch direkte Rede hervorzuheben.

Der Form nach sind 3-Takter zur 12-zeiligen Schweifreimstrophe mit einander verbunden; die Reimstellung ist a a b a a b c c b c c b.

Die Alliteration ist mit grofser Konsequenz angewandt, nur wenige Verse zeigen keine Alliteration.

Die Reime sind im ganzen rein; geregelter Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen findet nicht statt.

Ergebnis der Betrachtung der geistlichen Lyrik der dritten Periode.

In der reinen Lyrik ist die Verknüpfung der Motive meistens viel fester als in früherer Zeit. Nur bei GL. 8 und GL. 4 ist deren Verbindung noch eine sehr lockere, so dafs diese Gedichte durchaus den Eindruck von Liedern einer älteren Zeit machen.

Was die typischen Mittel betrifft, so finden sich diese manchmal noch recht häufig, in einigen Gedichten haben sie jedoch viel von ihrem typischen Charakter eingebüfst, in vielen anderen ist das Typische eingeschränkt oder es findet sich nur sehr selten.

Mit dem Abnehmen der typischen Mittel Hand in Hand geht eine freiere Ausgestaltung der Gedichte.

Stärker als in der vorigen Periode macht sich das Hervortreten des individuellen Momentes bemerkbar, so schon in GL. 14 (erster Teil) und in GL. 10; zu besonders reicher Entfaltung kommt dieses persönliche Element aber dann in GL. 3, GL. 16 und im Prisoner's Prayer.

Andere Vorzüge der geistlichen Lieder dieses Zeitraumes sind Anschaulichkeit und Gefühlstiefe, die uns vielfach eng miteinander verschmolzen entgegentreten, so in GL. 7 und GL. 11. Das zuletzt genannte Gedicht mit seiner Schilderung der Leiden Jesu führt uns zu einer Reihe von eigentlichen Passionsliedern, in denen gleichfalls die Anschaulichkeit eine grofse Rolle spielt, die wiederum mit echtem Gefühl (Anteilnahme an Jesu Leiden usw.) gepaart erscheint. Wir nennen hier nur Ar. 2, GL. 9, Christ on the Cross.

Ferner gewahren wir eine besonders häufige Bezugnahme auf irdische Verhältnisse. Wir finden kaum ein Gedicht, in dem dieses Moment ganz fehlt. An Selbsterlebtes wird angeknüpft; Bilder und Vergleiche werden aus dem Leben dieser Welt genommen, und auch sonst spielt die Welt in mannigfacher Weise in die geistliche Lyrik hinein.

In einer ganzen Reihe von Gedichten kommt endlich Naturschilderung zur Verwendung, und zwar gewöhnlich am Anfang der Lieder. Sie spielt eine viel bedeutendere Rolle als früher in der geistlichen Lyrik und ist eng mit anderen Motiven verwoben. Folgenden Gedichten verleiht dieses Moment die Grundstimmung: GL. 14, GL. 7, GL. 12, GL. 6. Das umfangreiche Hineinziehen der Natur in die geistliche Lyrik, sowie überhaupt die ständige Bezugnahme auf das irdische Leben weist uns darauf hin, dafs die weltliche Poesie, welche sich gerade in dieser Periode zu hoher Blüte entwickelte, einen starken Einflufs auf die geistliche ausgeübt haben mufs.

Die Betrachtungslyrik hat von vornherein eine freiere Ausdrucksweise vor der reinen Lyrik voraus; typische Mittel spielen nur eine geringe Rolle.

Einige betrachtende Gedichte haben einen streng fortschreitenden Gedankengang, so die reinen Predigtgedichte

GL. 17 und GL. 2. Einen fortschreitenden Gedankengang zeigt auch Maximian; da fügen sich aber andere, lyrische Elemente gut ein, ja sie überwiegen sogar. Dies Gedicht steht hart an der Grenze zwischen erzählender und lyrischer Dichtungsart.

Alle übrigen Betrachtungsgedichte weisen keinen so stetig fortschreitenden Gedankengang auf. In ihnen treten andere Momente hervor, die fest mit den Betrachtungen verknüpft erscheinen. Einerseits zeigen diese Gedichte eine grofse Geschicklichkeit in der Durchführung eines bestimmten Themas, wie Ar. 3, GL. 1, Hymn, Erthe; anderseits zeichnen sie sich durch das Vorwiegen lyrischer Momente aus. Durch die häufige und enge Verknüpfung betrachtender und lyrischer Momente rücken die Betrachtungsgedichte dieses Zeitraumes der reinen Lyrik besonders nahe. Die lyrischen Elemente in den einzelnen Liedern stellen wir hier noch einmal zusammen:

In Ar. 3 tritt uns die Klage um die Nichtigkeit der Welt und die Sorge um das zukünftige Seelenheil entgegen. In GL. 1 wird der Trauer, der Sorge, der Reue des Dichters über seine Sünden Ausdruck gegeben. In Hymn weifs der Dichter Mitleid mit dem Geschick der Armen zu erwecken und auf das harte Herz der Reichen zu wirken. Vor allem ist lyrische Stimmung über das Wiegenliedchen Lullaby ausgebreitet; sie wird hier hervorgerufen einmal durch den völlig lyrischen Refrain, der das Einwiegen des Kindes deutlich malt, und dann durch die Gegenüberstellung des unschuldigen Kindes mit der Verderbtheit der Welt, durch die Gegenüberstellung des schlafenden Kleinen mit dem Tode. Gegensätze stimmen auch im Maximian lyrisch; ständig wird da dem jetzigen Elend das einstige Glück gegenüber gestellt. In Elde wird durch die Klage über das herannahende Alter lyrische Wirkung hervorgerufen. A Rhyme-beginning Fragment klagt über die Sünde und GL. 2 über Schlechtigkeit der Welt. Die einzigen Gedichte, in denen lyrische Momente ganz fehlen, sind GL. 17 und Erthe. Am meisten lyrisch muten an: Lullaby, Maximian und zum Teil auch Elde.

Was endlich die Bezugnahme auf Irdisches angeht, so findet sie sich in dieser Periode in noch viel gröfserem Umfange, als das früher bei der Betrachtungslyrik der Fall

war. Es gibt kein einziges Gedicht, in dem nicht in irgend einer Weise an das Leben der Welt angeknüpft wäre.

Stilistisch lassen sich ermüdende Wirkungen, hervorgerufen durch endlose Wiederholungen und Parallelen oder durch weitschweifige Aufzählungen, nur in sehr wenigen Gedichten (GL. 8, GL. 4) aufweisen. Sonst sind stilistische Vorzüge in unserem Zeitraum ungemein häufiger anzutreffen als früher, so dafs wir unbedingt von einem Fortschritt im Stil reden können. Die verschiedensten Stilmittel werden ungezwungen verwendet; lebhafte Wirkungen werden erzielt durch direkte Reden und rhetorische Fragen, Anschaulichkeit wird hervorgerufen durch besonders zahlreiche Bilder und Vergleiche. Dazu kommen hin und wieder auch andere stilistische Eigentümlichkeiten wie Anaphora, Inversion, Wortspielerei u. a. m.

Wie im Stil, so bewegt sich die Lyrik dieser Periode auch in der Form freier als sonst. Wir finden folgende Strophenformen:

I. Paarweis gereimte Gedichte (fortlaufend): Christ on the Cross.

II. Einreimige 4-zeilige Strophen: GL. 8. 4; H. III.

III. Kreuzweisreimige 8-zeilige Strophen: H. I. II; GL. 16. 15; (RhbFr. 12-zeil.).

IV. Schweifreimstrophen:

6-zeilig: GL. 5 (Str. 2—4); Ar. 4; GL. 9. 17.
8-zeilig: Ar. 2.
9-zeilig: GL. 5 (Str. 1).
12-zeilig: Maximian; GL. 2.

V. Kompliziertere Strophen:

a) variierte kreuzweisr.: Ar. 3; Hymn.
variierte Schweifr.: GL. 14. 6; Res. Ref.

b) erweiterte kreuzweisr.: GL. 1.
erweiterte Schweifr.: GL. 3.

c) kreuzweisr. + Schweifr.: GL. 10. 7. 12. 11.

d) einr. + kreuzweisr.: Hail Mary.

e) sonstige Kombinationen: GL. 18; Ar. 1; Erthe; Lullaby; Elde (meist Schweifr. verschiedener Art); Prisoner's Prayer (Sequenz).

Durch einen Vergleich dieser Zusammenstellung mit derjenigen voriger Periode (S. 83) ergibt sich, dafs die Schweifreimstrophen und komplizierteren Strophen in besonders reichem Mafse zur Verwendung gelangen, während demgegenüber die einfacheren Strophenformen nur in verhältnismäfsig wenigen Gedichten unseres Zeitraumes gebraucht werden. Auch gewahren wir gröfsere Anpassung der Form an den Inhalt.

Auch in der Wahl der Versmafse läfst sich dieses Streben nach Anpassung beobachten. Man verwendet:

Septenare: H. III.

Sept. + Alex.: Lullaby.

4-Takter: H. I. II; GL. 4. 8. 16; Ar. 4. 2; GL. 9; Ar. 3; GL. 1 (Aufgesang).

3-Takter: GL. 7. 11. 15; Maximian; GL. 2.

4- + 3-Takter: GL. 14. 10. 5. 3. 12. 1 (Abgesang). 17; Hymn; RhbFr.; Res. Ref.

4- + 3- + 6-Takter: GL. 6.

4- + 3- + 5- + 7-Takter: GL. 18.

4- + 3- + 2- + 1-Takter: Ar. 1.

4-Takter, 4- + 3-Takter: Hail Mary.

4-Takter, 3-Takter, 4- + 3-Takter: Prisoner's Prayer.

6-Takter (nation. Technik): Erthe.

3-Takter, 4- + 3-Takter: Elde.

Nation. Langzeile (mit 6- oder 7-taktigem Rhythmus), 4-Takter: Christ on the Cross.

Ein Vergleich dieser Liste mit der auf S. 84 zeigt uns, dafs jetzt auch 3-Takter allein zur Strophenbildung verwendet werden; 4- + 3-Takter weisen starke Zunahme auf, und auch Gedichte, in denen mehrere Versarten verwendet werden, sind viel häufiger geworden, selbst Verse mit nationaler Technik fehlen nicht.

Was den Reim betrifft, so konnten wir gröfstenteils Reinheit des Reims und vielfach geregelten Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen beobachten.

Von der Alliteration ist meist ein mafsvoller und verständiger Gebrauch gemacht.

Konkatenatio der Strophen findet sich nur in einigen Gedichten: Res. Ref., GL. 16, Hail Mary, GL. 1. In RhbFr. haben wir sogar Konkatenatio aller Verse.

Weltliche Lyrik.

Die weltliche Lyrik des 13. Jahrhunderts ist viel weniger zahlreich überliefert als die geistliche. Aus der Zeit vor 1250 besitzen wir nur ein einziges weltliches Lied, das berühmte Kuckuckslied. Allgemein betrachtet, hat die weltliche Lyrik formell und stilistisch manches mit der geistlichen Lyrik gemeinsam, die Hauptabweichung besteht in der Verwendung der Motive. Nach der eingehenden Behandlung der geistlichen Lieder ist es nicht nötig, eine gesonderte Charakteristik der weltlichen Lyrik im allgemeinen zu geben, sondern wir können uns gleich zur Betrachtung der einzelnen Gedichte wenden.

I. Weltliche Lyrik vor 1250.

Wie gesagt, steht uns hier nur als einzig erhaltenes Gedicht zur Verfügung:

The Cuckoo song

(Phil. Soc. 1868/69, S. 103; EETS. VII, 426; Kluge, me. Lesebuch S. 75; ten Brink 381 ff.; Brandl 626; Aust 260; Schofield 443. 444; Cambridge Hist. 360).

Der Dichter gibt darin seiner Freude Ausdruck über den Einzug des Sommers. Die ganze Natur lebt vor seinen Blicken auf: „Es wächst die Saat, es grünt die Wiese, die Bäume schlagen aus.“ Er betrachtet das Liebesleben der Tiere: „Das Schaf blökt nach dem Lamme, nach dem Kalbe muht die Kuh.“ In seinen sonstigen Worten über das Treiben der Tiere scheut er selbst vor Derbheit nicht zurück: „Der junge Stier springt, der Bock farzt.“ Das Gedicht schliefst mit der Aufforderung an den Kuckuck, nur recht lustig zu singen: „Schön singst du Kuckuck, höre nimmer auf.“

Das Gedicht ergeht sich ausschliefslich in Naturbetrachtung und entbehrt jeder Reflexion. Alle individuellen Momente werden fern gehalten, aber unausgesprochen klingt die Freude des Dichters über den herannahenden Sommer aus jeder Zeile des Liedes heraus.

Schlicht und einfach sind alle Gedanken ausgedrückt. Enge Fühlung mit dem Leben der Natur charakterisiert das Gedicht; von aller Kulturüberfeinerung frei, verschweigt der Dichter selbst die allernatürlichsten Gewohnheiten der Tiere nicht. Besonders wirkungsvoll ist die Kürze des Liedes; nichts Überflüssiges wird gesagt. Das einfache Nebeneinanderstellen der Beobachtungen ruft hier nicht den Eindruck blofser Aufzählung hervor, sondern gerade in dieser Knappheit liegt das Wirkungsvolle. Stilistisch noch besonders hervorzuheben ist die Lautmalerei, die wir in der Häufung der „u" beobachten, und die sich durch das ganze Gedicht hindurchzieht.

Was die Form betrifft, so besteht das Lied aus fünf Septenaren, welche alle denselben Reim aufweisen. Diese fünf Verse sind durch eingeschobene Refrains in drei Strophen geteilt. Zweimal folgt auf die Verbindung von zwei Septenaren ein 2-taktiger Refrain (Sing cuccu; cuccu! cuccu!), an den letzten Septenar schliefst sich ein 2-zeiliger Refrain aus 4-Taktern.

Alliteration ist verständnisvoll angewandt, aber nicht beabsichtigt. Dagegen tritt die Lautmalerei stark hervor in der Häufung der „u".

Die Reime sind männlich. Aufser dem Endreim weisen der zweite und vierte Septenar Binnenreim auf: groweþ sed and groweþ med; bulluc sterteþ, bucke verteþ.

Aufser dem Text des Gedichtes sind uns auch die Noten dazu überliefert, und dieser Umstand spricht für die aufserordentliche Beliebtheit, ja Volkstümlichkeit des Liedes.

Zwar ist das Kuckuckslied das einzige weltliche Gedicht, welches aus der Zeit vor 1250 auf uns gekommen ist, und wir können uns von der Entwicklung der weltlichen Lyrik in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht ein so klares Bild machen, wie das bei der geistlichen Lyrik dieser Periode möglich war. Dennoch werden wir nicht zu bezweifeln haben, dafs aufser den Sommerliedern, zu denen das Kuckuckslied

gehört, auch Lieder über andere Jahreszeiten, Frühlings-, Herbst- und Winterlieder bestanden haben (vgl. Aust 260/261). Zu dieser Annahme scheint uns auch die Einwirkung des Cuckoo Song oder ähnlicher Gedichte auf geistliche Lieder vor 1250 zu berechtigen (vgl. etwa den Anfang von OEM. 30).

Inwieweit noch eine andere Art weltlicher Lieder gepflegt wurde, das anzugeben, fehlen uns vollends direkte Anhaltspunkte. Dafs es jedoch auch Liebeslieder gegeben haben wird, scheint aus der vielfach freieren Ausgestaltung der geistlichen Lieder hervorzugehen, die auf den Einflufs weltlicher Liebeslieder zurückzuführen sein wird (vgl. OEM. 10, OEM. 25).

Endlich scheinen auch Stellen in weltlichen Gedichten späterer Zeit auf das Vorhandensein weltlicher Lieder hinzudeuten (vgl. WL. 10 und die Gedichte mit naturschildernden Eingängen).

II. Weltliche Lyrik bis etwa 1310.

Die weltliche Lyrik aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist vor allem Liebespoesie. Der Preis der Geliebten ist der Gegenstand nahezu aller Gedichte. Ein anderes Thema ist die Liebesklage. Daneben tritt in einigen Liedern auch das Naturgefühl, manchmal sogar in sehr starkem Mafse, hervor. Aufser ernst gemeinten Gedichten finden sich dann aber auch solche, in denen Töne ironischen, satirischen Charakters angeschlagen werden.

In einer Gruppe von Gedichten zunächst kommt der Preis der Geliebten zu besonders reicher Entfaltung.

Johon [WL. 1]

(Wifsmann 217; Brandl 641; Schofield 445; Holthausen, Anglia 15. 189).

Hier ergeht sich der Dichter in ausführlicher Beschreibung der Vorzüge seiner Lieben. Eine schier unerschöpfliche Fülle von Vergleichen wird über sie ausgeschüttet. Alle Arten von Edelsteinen werden hergezählt, um ihre Schönheit zu veranschaulichen. Allerlei Blumen, Vögel, Pflanzen und heilkräftige Kräuter werden zum Vergleich herangezogen; selbst an historische oder sagenhafte Personen wird angeknüpft, um den

Wert der Geliebten daran zu messen. Jeder einzelnen Art dieser Vergleiche ist eine besondere Strophe gewidmet.

Das beständige schematische Aufzählen der Vergleiche beeinträchtigt die Wirkung des Gedichtes. Die Ausdrucksweise ist nicht ungezwungen genug, vielfach geradezu geschraubt. Der Dichter haftet viel zu sehr am Äufserlichen, so dafs der Inhalt gar nicht genügend zur Geltung kommt. Das individuelle Gefühlsmoment fehlt vollkommen, wenn auch der Dichter an einigen Stellen, aber immer ganz äufserlich, persönlich in die Schilderung eingreift (vgl. v. 1. 10. 21. 22. 29/30. 35. 48. 49/50).

Der Form nach ist das Gedicht in nationalen Langzeilen abgefafst, die zu 10-zeiligen Strophen miteinander verbunden sind:

a a a a a a a a | b b.

Die Alliteration ist in überreichem Mafse angewandt, meistens stehen vier Stäbe in einem Verse; doch ist die Stellung der Stäbe recht willkürlich und nicht den alten Alliterationsgesetzen entsprechend.

Die Reime sind im ganzen rein.

Dieselbe Vorliebe für den Vergleich finden wir in:

Die Schöne von Ribbesdale [WL. 5]

(Wifsmann 215/216; Lauchert ESt. 16, 139; Brandl 641; Schofield 446).

Waren jedoch in WL. 1 die Vergleiche allgemeiner Art, so werden hier die körperlichen Vorzüge alle einzeln beschrieben: Kopf, Augen, Stirn, Brauen, Nase, Locken, Kinn, Mund, Lippen, Zähne, Hals, Hände, Arme, Finger, Brüste, Wuchs; auch der Gürtel und die Rede der Geliebten werden gepriesen.

Die Vergleiche werden in ähnlicher Weise gehäuft wie in WL. 1, doch nicht so schematisch aneinandergereiht; sie fügen sich viel besser dem Ganzen ein. Die Verknüpfung der Motive ist fester als im vorigen Gedicht, die ganze Komposition viel ungezwungener, die Sprache schlichter als dort. Die Einfachheit der Ausdrucksweise lassen etwa die Verse 37 ff. erkennen:

Heo haþ a mury mouht to mele,
wiþ lefly rede lippes lele,
romaunz forte rede.

Die Vergleiche sind oft viel anschaulicher:

hire speche as spices spredes (v. 30)
hyre tyttes aren an vnder bis
as apples tuo of parays,
ou self ȝe mowen seo. (v. 58 ff.)

An Frische gewinnt das Gedicht besonders durch die erzählende Einleitung, worin uns der Dichter ein persönliches Erlebnis mitteilt:

mosti ryden by rybbesdale,
wil wymmen forte wale,
ant welde whuch ich wolde:
founde were þat feyrest on
þat euer wes mad of blod and bon,
in boure best wiþ bolde.

Auch sonst greift der Dichter selbst des öfteren ein, was dem Liede einen individuellen Charakter verleiht. Die Verse 23 ff. und 29 enthalten Klagen des Verfassers, v. 46/48, 56 ff. bringen einen Wunsch zum Ausdruck, v. 9. 60. 72. 79 ff. enthalten Versicherungen oder Beteuerungen des Dichters, dessen Person weiterhin in den Versen 13. 15. 17. 44. 49 eine Rolle spielt.

Den Dichter charakterisiert im grofsen ganzen ein leichtes Temperament, wenn er gleich öfters in Klagen ausbricht.

Geistliche Elemente spielen nur eine ganz geringe Rolle (v. 21. 82 ff.), aber gerade die letzte Beteuerung des Dichters mutet uns etwas seltsam an:

he myhte sayen þat crist hym seȝe
þat myhte nyhtes neh hyre leȝe
heuene he heuede here. (v. 82/84.)

Was die Form betrifft, so werden 4- und 3-Takter in geregeltem Wechsel zur 12-zeiligen Schweifreimstrophe miteinander verbunden:

4 4 3 4 4 3 4 4 3 4 4 3
a a b c c b d d b e e b

Alliteration ist sehr reichlich verwendet und konsequent durchgeführt.

Die Reime sind im ganzen rein.

Amors Rat [WL. 10]

(Wifsmann 215; Kölbing ESt. 2, 504. 17, 299; ten Brink 382 ff. 385; Schofield 444; Cambr. Hist. 362).

Dies Gedicht steht besonders im ersten Teil [Str. 1—6], welcher den Preis der Geliebten enthält, zu WL. 5 in naher Beziehung. Von körperlichen Vorzügen werden gepriesen: lokkes, frount & face, eye, browen, lure, bleo, suyre, armes, shuldre, fyngres, middel, chere, þeȝes, legges, fet, mouth. Aber auch Tugenden werden verherrlicht. In Str. 5 dienen diesem Zwecke Eigenschaftswörter wie: iolyf, worhliche, murgest. In Str. 6 werden Edelsteine, Blumen und dergl. zum Vergleich herangezogen: coral, rubie, cristal; lilie, paruenke, selsecle (vgl. WL. 1, Str. 1. 2). Gepriesen werden ihre godnesse, ryhtfulnesse, clannesse, largesse, prouesse, suetnesse, lealte.

Durch die Häufung der Wörter zum Preise der Geliebten wird die Wirkung beeinträchtigt; aber immerhin findet gröfsere Abwechselung in der Verwendung der Mittel zum Ausdruck des Preises statt. Eine freiere Ausgestaltung macht sich bemerkbar. Die Sprache ist schlicht. Bilder und Vergleiche sind nicht häufig. Die Person des Dichters spielt eine sehr geringe Rolle in diesem ersten Teile des Gedichtes.

Der zweite Teil des Gedichtes trägt ein ganz anderes Gepräge; es zeigt sich da besonders die Neigung des Dichters zur Allegorie. Böddeker weist hier im Anschlufs an ten Brink auf die Ähnlichkeit mit der Weise eines Thibaut von Navarra und ähnlicher Dichter hin.

Der Verfasser wendet sich an Gott Amor und klagt ihm seine unglückliche Liebe zur Dame seines Herzens: „Die Ritter dieser Dame: sykyng, sorewyng ant þoht haben mich zu Grunde gerichtet. Seufzen verfolgte mich, Sinnen versuchte mich zu erschlagen, Sorge wollte mich in Ketten legen bis an mein Lebensende“. Aber Amor sucht den Liebenden zu trösten und rät ihm, die Liebste zu bitten, sie möge, was ihm frommen

könne, wie einen teuren Schatz mit ihm teilen. Trotz dieser Ermunterung fafst der Dichter seinen Liebeskummer am Schlufs des Liedes noch einmal in die Worte zusammen:

for hire loue y carke ant care,
for hire loue y droupne ant dare,
for hire loue my blisse is bare
ant al ich waxe won;
for hire loue in slep y slake,
for hire loue al nyht ich wake,
for hire loue mournyng y make,
more þen eny mon. (Str. 10.)

Neben dem Preis der Geliebten tritt also das individuelle Moment in diesem Gedichte stark in den Vordergrund. Besonders im zweiten Teile ist das Gefühl vorherrschend; das ganze Gedicht bekommt dadurch einen viel mehr lyrischen Charakter.

Aufser dem eigentlichen Text weist dieses Lied noch einen Refrain auf, der sich am Schlufs jeder Strophe wiederholt, und der auch dem ganzen Gedichte vorangestellt ist. Er hängt mit dem Inhalt des Liedes insofern zusammen, als auch er der Sehnsucht nach der Geliebten Ausdruck verleiht:

Blow, northerne wynd,
sent þou me my suetyng!
blow, northerne wynd,
blou, blou, blou!

Der Wind ist das einzige Naturelement, das in dem Gedichte vorkommt, und wir werden annehmen können, dafs der Dichter den Refrain nicht erst erfunden hat, sondern dafs er ihn aus der Volkspoesie entlehnte, wozu auch der frischere Ton des ganzen Kehrreims stimmt.

Stilistisch ist aufser der schon erwähnten Allegorie (loue, sykyng, sorewyng, þoht) noch besonders die ungemeine Häufigkeit der Anaphora in den Strophen 2, 6, 10 hervorzuheben.

Formell ist das Gedicht in 8-zeiligen Schweifreimstrophen geschrieben, die 4- und 3-Takter in geregeltem Wechsel zeigen:

4 4 4 3	4 4 4 3
a a a b	c c c b

Daran schliefst sich der Refrain, worin aber nur 3-Takter verwendet werden mit der Reimfolge d d d e.

Alliteration ist durchgehends angewandt, doch finden sich auch einige Verse ohne dieselbe. Die Reime sind nicht immer rein, häufig werden sie durch schwebende Betonung ermöglicht.

Der zweite Teil dieses Liedes leitet uns über zu solchen Gedichten, in denen individuelle Momente zu reicherer Entfaltung kommen.

Liebesflehen [WL. 3].

Hier gibt der Dichter eine Schilderung seines Liebeszustandes. Er vergeht fast aus Liebessehnsucht nach seiner Dame; Kummer und Sorge plagen ihn:

my rest is wiþ þe ro (v. 17).
to deþe þou hauest me diht,
y deȝe longe er my day (v. 25/26).

Er versichert die Dame seiner Liebe und bittet sie immer wieder um Erhörung und um Linderung seiner Schmerzen. Im Ausdruck des Schmerzes gibt sich aber nicht wahrer Schmerz kund: der Dichter übertreibt seinen Gram. In Vergleichen mit Rose und Lilie singt er den Preis seiner Geliebten.

Die Lobpreisungen und Vergleiche werden in diesem Gedichte nicht gesucht und gehäuft wie in den bisherigen Liedern. Die Sprache ist einfach und schlicht. Schlicht und einfach schliefst der Dichter mit der Versicherung:

Heuene y tolde al his
þat o nyht were hire gest (v. 39/40).

Böddeker möchte dies Lied dem Dichter von WL. 1 zuschreiben, doch sind die als Belege für diese Ansicht angeführten Stellen Allgemeingut aller weltlichen Dichter dieser Zeit, und was das individuelle Moment betrifft, so läfst sich unser Lied gar nicht mit WL. 1 vergleichen, da hier Gefühlsmomente vollkommen fehlen. Eine Reihe von Ausdrücken gemahnt an die geistliche Lyrik (v. 7. 11 ff.).

Formell sind 3-Takter zu einer variierten Schweifreimstrophe von folgender Form verbunden:

a a b | a a b b | a a b.

Im zweiten Gliede ist also der Schweifreim b verdoppelt, so dafs aus der 9-zeiligen eine 10-zeilige Strophe geworden ist.

Die Aliteration ist mit grofser Konsequenz durchgeführt, doch begegnet uns zuweilen ein Vers ohne Stabreim.

Die Reime sind im ganzen rein, die männlichen überwiegen.

Alysoun [WL. 2]

(ten Brink 386; Schofield 445; Cambr. Hist. 361).

Auch hier überwiegen die individuellen Momente bei weitem, und sie sind gut mit den übrigen Motiven verwoben.

Der Dichter lebt in Liebessehnsucht nach einer Dame: Alysoun, deren Fesseln er sich nicht zu entschlagen vermag. Wenn er sie nur erlangen könnte, würde er gern auf langes Leben verzichten. Die Sehnsucht läfst ihm keine Ruhe, seine Wangen werden bleich aus Liebe zu ihr. Er ist überwacht und träge wie Wasser im Sumpf. Doch denkt er, es ist besser eine Zeitlang zu dulden, als ewig zu trauern; und so hofft er auf einstiges Glück und bittet die Geliebte um Erhörung seines Flehens.

Der Schmerz des Dichters kommt ungekünstelt zum Ausdruck. Ein leichtes Blut ist aber dem Verfasser trotz seines herben Schmerzes eigen. In dem eng mit jeder Strophe verknüpften Refrain preist er das Glück, das ihm der Himmel verliehen, von allen Frauen die schönste zu lieben.

Die Geliebte wird in verschiedener Weise gepriesen, im allgemeinen durch Ausdrücke wie: semlokest of alle þinge (Str. 1, v. 6), feyrest may in toune (Str. 3, v. 8), geynest vnder gore (Str. 4, v. 7); oder es wird im besonderen auf ihr schönes Haar, ihre braunen Brauen, ihre schwarzen Augen usw. hingedeutet.

Die Lobpreisungen erscheinen nicht gehäuft und fügen sich gut ein. Bilder und Vergleiche sind gut gewählt. Die Sprache ist meist einfach und schlicht.

Insbesondere hervorzuheben ist die naturschildernde Einleitung des Gedichtes:

Bytuene mersh & aueril,
when spray biginneþ to springe,
þe lutel foul haþ hire wyl
on hyre lud to synge.

Die Ausdrucksweise ist hier völlig unmittelbar, die Stimmung, in die wir versetzt werden, ist eng mit der des ganzen Liedes verwandt, und das Lied, als Ganzes genommen, erscheint so als abgerundetes Kunstwerk.

Was die Form angeht, so besteht die Strophe aus einem 4-zeiligen Aufgesang von kreuzweis reimenden 4- und 3-Taktern und einem Abgesang, der sich als 8-zeilige Schweifreimstrophe darstellt aus 4- und 3-Taktern in geregeltem Wechsel — der zweite Teil des Abgesanges bildet den Refrain jeder Strophe:

a b a b | b b b c | d d d c.

Alliteration ist vielfach beabsichtigt, aber nicht mit Konsequenz durchgeführt.

Die Reime sind im ganzen rein, einige derselben werden durch schwebende Betonung ermöglicht.

Heimliche Liebe [WL. 7]

(Wifsmann 217; Cambr. Hist. 362; Holthausen, Anglia 15, 189).

Die Schönheit der Geliebten wird in schlichten Worten gepriesen, so gleich zu Anfang:

A wayle whyt ase whalles bon,
a grein in golde þat godly shon,
a tortle þat min herte is on
in toune trewe
hire gladshipe nes neuer gon
whil y may glewe. (v. 1 ff.)

Sonst wird im besonderen auf ihre grauen Augen hingewiesen und dann der Preis eng mit den Wirkungen der Schönheit auf den Dichter verbunden:

Hyre heȝe haueþ wounded me ywisse,
hire bende browen, þat bringeþ blisse,
hire comely mouth, þat mihte cusse. (v. 25 ff.)

Der Ausdruck des individuellen Gefühls, wie wir ihn hier finden, ist über das ganze Gedicht verbreitet. Der Dichter ist traurig in dem Gedanken, dafs seine Liebe

nicht erwidert werden könnte. Das Herz bricht ihm fast entzwei. Aber er läfst den Mut nicht völlig sinken, sondern hofft schliefslich doch auf Erfüllung seines seligsten Wunsches. Am Schlufs schlägt er geradezu einen leichten Ton an:

Ich wolde ich were a þrestelcock,
a bountyng oþer a lauerok.
swete bryd!
bi tuene hire curtel ant hire smok
y wolde ben hyd.

Die Ausdrucksweise ist im ganzen unmittelbar, die Sprache schlicht. Der Preis wird nicht gehäuft, von Vergleichen wird mafsvoller Gebrauch gemacht. Frisch wirken die Eingriffe des Dichters, und durch Gegensätze werden starke Wirkungen hervorgerufen. Anspielungen auf Geistliches finden sich nur ganz äufserlich (v. 49).

Der Form nach kommt eine variierte Schweifreimstrophe zur Verwendung. Sie ist im ganzen folgendermafsen gebaut:

4 4 4 2	4 2
a a a b	a b

Einige Strophen (2, 4, 5, 6) zeigen Unebenheiten, die sich aber wohl aus der Ungunst der Überlieferung erklären. Strophe 9 ist nur 5-zeilig mit der Reimstellung a a b a b und wirkt als Geleit.

Alliteration ist mit grofser Konsequenz durchgeführt, doch findet sich zuweilen ein Vers ohne Alliteration.

Im Reim machen sich manche Unreinheiten bemerkbar; auch schwebende Betonung mufs angenommen werden, um den Reim zu ermöglichen.

Grufs an die Geliebte [WL. 14]

(Wifsmann 215; Lauchert ESt. 16, 138).

Der Preis tritt hier fast völlig zurück, nur in einer Strophe spielt er eine gröfsere Rolle (Str. 4):

Mury hit ys in hyre tour
wiþ haþeles & wiþ heowes;
so hit is in hyre bour,
wiþ gomenes & wiþ gleowes.

Im übrigen ist das Lied der Ausdruck subjektiven Gefühls. Besonders deutlich ist das individuelle Moment in dem Refrain jeder Strophe ausgesprochen:

> Euer & oo for my leof icham in grete þohte,
> y þenche on hire þat y ne seo nout ofte.

Diese Worte legen Zeugnis ab von der Aufrichtigkeit der Liebe des Dichters. — Im eigentlichen Text des Gedichtes nun bittet der Verfasser seine Dame, ihn erhören zu wollen, die Liebessehnsucht quäle ihn so sehr, dafs er nicht mehr länger leben möge. Seine Liebe ist heimlich, das geht gleich aus dem Anfang des Liedes hervor. Und wie es dem ums Herz ist, der heimlich liebt, dieser Gedanke kehrt in einer Reihe von Versen wieder (v. 1. 14. 28. 35). Der Dichter schliefst mit unzähligen Grüfsen an die Geliebte:

> ase fele syþe & oft
> as dewes dropes beþ weete,
> ase sterres beþ in welkne, ant grases sour ant suete

Die Sprache des Gedichtes ist einfach und schlicht. Wirkungsvoll ist eine Reihe von Vergleichen, durch direkte Rede an die Geliebte (Str. 3) wird Lebhaftigkeit hervorgerufen.

Besonders hervorzuheben ist noch die Ähnlichkeit des Liedes mit GL. 18. Diese tritt vor allem im Anfang und im Refrain der beiden Gedichte zutage. Es handelt sich — ich schliefse mich hier der Ansicht Böddekers an — nicht um die Parodie eines geistlichen Gedichtes, wofür Warton unser Gedicht ausgeben möchte. Welches von beiden Gedichten die Priorität beanspruchen kann, läfst sich überhaupt nicht entscheiden. Lauchert nimmt Einflufs des weltlichen Liedes auf das geistliche an. Geistliche Elemente finden sich in unserem Gedichte gar nicht.

Formell sind verschiedene Versarten zu einer Strophe verbunden. Den Aufgesang bilden kreuzweis reimende 4- und 3-Takter, den Abgesang paarweis reimende 5-Takter; der Refrain besteht aus einem 7- und einem 5-Takter, die miteinander reimen. Das Strophenschema ist also meist:

4 3 4 3	5 5	7 5
a b a b	b b	c c

Die 5-Takter des Abgesangs werden vielfach durch 6-Takter (v. 21. 34. 35) und sogar durch 7-Takter (v. 14. 28) ersetzt.

Die Alliteration ist ohne Konsequenz verwendet, aber stets mit Absicht und grofser Geschicklichkeit gebraucht.

Die Reime sind nicht immer rein; auch schwebende Betonung dient dazu, einen Reim herzustellen.

Des Dichters Klage [WL. 12]

(ten Brink 383; Kölbing ESt. 2, 505; Schofield 446)

wird mit einer Naturschilderung eingeleitet:

> When þe nyhtegale singes, þe wodes waxen grene,
> Lef & gras & blosme springes in aueryl, y wene;

und diese Naturschilderung wird nun eng mit dem individuellen Moment verknüpft: Die Aussichtslosigkeit seiner Liebe läfst den Dichter seufzen: er habe schon so lange geliebt, dafs er gar nicht mehr lieben möge. Er fleht seine Dame an um ein Wort der Liebe und versichert sie seiner Treue. Nur ein wenig Liebe könne ihn schon trösten, ein Kufs von ihrem Munde würde ihn vollends heilen. — Nur ganz kurz, doch gerade deshalb um so eindrucksvoller, wird der Preis der Geliebten gesungen: Der Verfasser erklärt sie für das schönste Mädchen bituene lyncolne & lyndeseye, northamptoun ant lounde.

Alle Motive sind gut miteinander verwoben. Die naturschildernde Einleitung stimmt trefflich zu den übrigen Gedanken des Liedes. Die Sprache des Ganzen ist ungekünstelt, und innige Empfindung wird um so wirkungsvoller zum Ausdruck gebracht. Der Dichter ist eine ernste Natur; er weifs seinen Liebesschmerz glaubhaft in Worte zu kleiden. Kraftvolle Beteuerungen des Dichters finden sich nicht allzu häufig, der Eingriff des Verfassers in v. 14 „ase men says, as y wene“ macht einen frischen Eindruck.

Was die Form betrifft, so sind Septenare zu 4-zeiligen einreimigen Strophen: a a a a miteinander verbunden. Die letzte Strophe zeigt insofern eine Abweichung, als der letzte Septenar durch Binnenreim in 2 Verse zerlegt ist; die Cäsur ist aber hinter den dritten Takt gelegt, so dafs die Strophe die Form erhält:

7 7 7 3 4
a a a b b

Infolge dieser Abweichung wirkt die letzte Strophe als Geleit.

Alliteration ist vielfach absichtlich angewandt, es ist aber keine Konsequenz in ihrer Verwendung zu erkennen.

Die Reime sind rein.

In mancher Hinsicht weist einen ähnlichen Charakter auf:

Erhörung [WL. 11]

(ten Brink 384; Wifsmann 217; Lauchert ESt. 16, 139; Holthausen, Anglia 15, 189; Schofield 446).

Der Dichter ist von dem gleichen Ernste der Gesinnung beseelt wie der des vorigen Liedes; wahrscheinlich haben wir sogar in beiden Gedichten denselben Verfasser vor uns.

Der Preis der Geliebten wird nur ganz kurz behandelt; die Verse 1 und 2 weisen im allgemeinen auf die Schönheit der Dame hin. Im übrigen werden uns die Liebenden in lebhaftem Zwiegespräch vorgeführt. Im Eingang gibt der Dichter eine Schilderung seines trostlosen Zustandes, in den ihn die Liebe zu einer Schönen versetzt hat: Er liebt den Tod und hafst das Leben, er welkt wie das Laub im Sommer, Sorge, Seufzen und Traurigkeit haben ihn in Fesseln geschlagen. Doch ein Wort von den Lippen seiner Geliebten kann all den Kummer bannen, und so beschwört er sie, doch nicht sein Leben zu vernichten. Die Geliebte aber weist ihn, den clerc in scole, schroff ab, schilt ihn Narr und sucht endlich den nicht Nachlassenden zu verscheuchen durch den Hinweis auf die Wachsamkeit ihrer Anverwandten, die ihm schon längst auflauern. Allein ihr Widerstand wird schliefslich doch gebrochen, und sie ergibt sich dem Geliebten völlig in grenzenloser Liebe:

> fader, moder & al my kun ne shal me holde so stille,
> þat y nam þyn, & þou art myn, to don al þy wille.

Das Gedicht schöpft direkt aus Erlebtem. Von Wahrhaftigkeit zeugt das Werben des Mannes, von echter, zunächst scheu zurückhaltender, dann aber rückhaltslos, innig

sich hingebender, keuscher Liebe das Verhalten der Frau. Die Ausdrucksweise ist einfach, klar und anschaulich, stets der Wirklichkeit angepafst. Von Gegensätzen und Vergleichen ist wirkungsvoller Gebrauch gemacht. Die ständig abwechselnden Reden und Gegenreden verleihen dem Lied ein lebendiges, frisches Aussehen.

Wie der Gedankengehalt, so stimmt auch die Form dieses Gedichtes zum vorigen. Septenare bilden eine einreimige 4-zeilige Strophe: a a a a.

Alliteration ist wie in WL. 12 oft beabsichtigt, aber nicht mit Konsequenz durchgeführt.

Die Reime sind nicht immer rein und werden auch durch schwebende Betonung ermöglicht.

Begegnung im Walde [WL. 6]

(Wifsmann 217; Lauchert ESt. 16, 140; Brandl 643; Schofield 447).

Dies Gedicht ist wie das vorige in die Form eines Zwiegesprächs gekleidet, unterscheidet sich aber in mancher Hinsicht von WL. 11. Es beginnt mit einer erzählenden Einleitung, worin wir erfahren, dafs der Dichter ein persönliches Erlebnis behandeln will: Auf einer Wanderung im Walde begegnete er einst einem schönen Mädchen, dessen bezaubernder Anblick ihm Mut gab, sich nach ihrer Abkunft zu erkundigen. Die Schöne aber hiefs ihn seiner Wege gehen, da sie nicht dem Ärger und der Verachtung ausgesetzt sein wollte. — Dann setzt das Zwiegespräch ein: Er bietet ihr prächtige Kleider an. Sie schlägt dieselben aus mit der Entgegnung, dafs er doch untreu werden würde, wenn er seinen Zweck erreicht habe. Auf seine Beteuerung, das Versprechen halten zu wollen, achtet sie nicht; sie kennt das Los, das ihrer harrt, wenn der Verführer sie verläfst:

> þenne mihti hongren on heowe,
> in vch an hyrd ben hated & forhaht,
> ant ben ycayred from alle þat y kneowe,
> & bede clenyen þer y hade claht. (v. 33 ff.)

Über Strophe 6 herrschen Meinungsverschiedenheiten, insofern als man sich nicht einig darüber ist, ob die Worte von dem Manne oder der Frau gesprochen werden. Eine sichere

Entscheidung läfst sich nicht geben. Der Ausgang ist der: Alle Überredungskünste des Dichters fruchten nichts. Der Werbende wird abgewiesen; das Mädchen will nur einem ehrbaren Manne angehören. Auch dieser Schlufs des Gedichtes steht in Gegensatz zu WL. 11, wo die Frau auf den ernst gemeinten Antrag des Liebhabers eingeht und sich ihm bedingungslos ergibt. Unser Dichter hingegen meint es nicht aufrichtig; er ist ein Mann, der das Leben von der leichten, lockeren Seite auffafst. Die Frau erscheint als die Überlegenere.

Das Wortgefecht zwischen den beiden Liebenden wird hitzig geführt. Die eine Person knüpft stets unmittelbar an ein besonders ins Gewicht fallendes Wort der anderen an:

„comeliche y wol þe nou cleþe."
„cloþes y haue on forte caste." (v. 12/13.)

„þen afterwards to mene & mynne."
„of munnyng ne munte þou namore." (v. 20/21.)

„þat nolde þe noht rede so ryht."
„such reed me myhte spaclyche reowe." (v. 28/29.)

„& bede clenyen þer y hade claht."
„Betere is taken a comeliche ycloþe." (v. 36/37.)

„þat god haþ shaped mey at luppe."
„mid shupping me mey me ashunche." (v. 44/45.)

Rede und Gegenrede folgen Schlag auf Schlag, und es wird dadurch der Eindruck von Lebhaftigkeit und Frische hervorgerufen. Das ganze Gedicht hat tatsächlich das Aussehen eines wirklichen Erlebnisses. Nach Lauchert ist das Lied, sowohl seiner erzählenden Einleitung als seines sonstigen Charakters wegen eine vollständige Pastorelle nach Art der Franzosen.

Was die Form angeht, so sind nationale Langzeilen zu 8-zeiligen bezw. 4-zeiligen (Str. 2 und 7) kreuzweis reimenden Strophen verbunden. Die Reimfolge ist also meist:

a b a b a b a b.

Betreffs der Alliteration ist die Stellung der Stäbe in diesem Gedichte besonders interessant (vgl. Schlüter S. 361/362). Es zeigt sich ein grofser Reichtum in der Verwendung des Stabreims, aber die alten Regeln über die Stellung der Alliteration werden nicht beachtet. Konkatenatio der Strophen findet sich durchweg.

Die Reime sind im ganzen rein und meist weiblich. Geregelten Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen haben wir in Str. 4 und 5.

Einen ganz anderen Charakter als die bisherigen Gedichte weisen die nächsten Lieder auf. Während sonst in einigen Gedichten die Naturschilderung nur eine verhältnismäfsig geringe Rolle spielte, geht das folgende Gedicht völlig in Naturbetrachtung auf:

Frühlingslust und Frühlingsliebe [WL. 8]

(Kölbing, ESt. 2, 503; Brandl 626; Holthausen, Anglia 15, 189; Schofield 447; Cambr. Hist. 362).

Der Dichter läfst darin seine ganze Kunst, Betrachtungen über die Natur anzustellen, spielen. Der Lenz ist gekommen mit seinen Blumen und dem Gesang der Mädchen. Stiefmütterchen blühen in den Tälern, der Waldmeister spriefst. Nachtigallen, Drosseln und andere Vögel lassen ihr Lied erschallen, der ganze Wald ertönt. Blätter und Blüten spriefsen; Rosen, Lilien, Fenchel, Thymian ergötzen uns durch ihren Anblick. Die wilden Stechfliegen werben, und alle Tiere erfreuen ihre Gatten. Der Strom gleitet sanft dahin. Der Mond breitet sein mildes Licht aus, die Sonne erstrahlt in ihrem Glanze. Munter ertönt der Gesang der Mädchen. Tau benetzt die Hügel, die Tiere mit ihren heimlichen Gesprächen sind beim Richten versammelt. Würmer werben unter den Wolken, Frauen werden wunderschön.

Und in diese stimmungsvolle Naturschilderung hinein hat der Dichter seinen Liebesschmerz verwoben. Wenn ihm die Geneigtheit „Einer“ fehle, so schliefst er sein Lied, wolle er auf alle Wonne in der Natur gern verzichten und als ein aus dem Leben Verbannter im Walde hausen.

Wir finden also den Dichter völlig im Einklang mit der Natur. Nur in einem Liede — im Kuckucksliede — konnten wir bisher ein ähnliches Aufgehen des Verfassers in dem Leben der Natur beobachten, doch nahm da die Naturbetrachtung wegen der Kürze des Gedichtes noch längst nicht den breiten Raum ein wie hier. Und in unserem Liede kommt noch hinzu die innige Verschmelzung der Naturschilderung

mit individuellen Momenten, mit der Liebesklage des Dichters. Die Ausdrucksweise ist stets aus unmittelbarer Anschauung geflossen, einfach und der Wirklichkeit vollkommen angepafst.

Formell sind aus 4- und 3-Taktern 12-zeilige Schweifreimstrophen gebildet, deren Schema ist:

4 4 3 4 4 3 4 4 3 4 4 3
a a b c c b d d b e e b

Alliteration ist konsequent durchgeführt.
Die Reime sind völlig rein.

Auch WL. 9 weicht von dem Charakter der übrigen Lieder ab:

Warnung [WL. 9]

(Wifsmann 216; Schofield 448).

Eine Naturschilderung leitet wiederum das Gedicht ein:

In may hit murgeþ when hit dawes
In dounes wiþ þis dueres plawes,
Ant lef is lyht on lynde;
blosmes bredeþ on þe bowes,
al þis wylde wyhtes wowes,
so wel ych vnder fynde.

Wie im vorigen Gedicht, so zeigt sich auch hier eine gute Beobachtungsgabe des Verfassers. Wie dort ist die Ausdrucksweise schlicht und ungezwungen. Aus der Ähnlichkeit der Einleitung mit der Naturbetrachtung in WL. 8 läfst sich vielleicht für beide Lieder auf denselben Verfasser schliefsen (vgl. besonders WL. 8 v. 19/20, 28/29). — Der Vergleich der Frauen mit den Blumen vermittelt nun den Übergang zum eigentlichen Thema des Gedichtes, das ist: unter allen Frauen eine zu preisen, die schönste „from Irlond into ynde“ (vgl. WL. 12, v. 17, WL. 9, v. 30), und Betrachtungen über die Frauenliebe anzustellen. Hierdurch bekommt das Gedicht einen lehrhaften Anstrich. Der Verfasser nimmt sich der Frauen an: Sie sind zu leichtgläubig, sie trauen den Männern zu sehr; daher fallen sie leicht Betrügern in die Hände, die ihnen nur falsche Treue schwören. (Ein Beispiel des Gegenteils bot uns WL. 6.) Wenn die Männer ihren Willen durchgesetzt haben, werden sie treulos; und daher

warnt der Dichter die Frauen: sie möchten auf der Hut sein, bevor es zu spät ist:

al to late is lend ageyn,
when þe ledy lyht byleyn (v. 43/44),

sie möchten seine Lehren hören, um glücklich zu bleiben.

Der Verfasser tritt uns also als Vertreter einer ernsten Lebensauffassung entgegen, er ist jedenfalls ein Kleriker und als solcher mehr zu Betrachtungen und Ermahnungen geneigt; Geistliches spielt zwar nur an einer Stelle hinein (v. 14). Das lyrische Element des Liedes macht die warme Anteilnahme des Dichters am Geschick der Frauen aus; Frauenpreis ist ja wenig darin zu finden. Die Ausdrucksweise ist dem Gegenstande angemessen, meist einfach, doch neigt der Verfasser vielfach zu Übertreibungen (v. 12. 13/14. 28/30). Vergleiche finden sich nur selten (v. 7/8).

Der Form nach ist die 12-zeilige Schweifreimstrophe aus 4- und 3-Taktern in geregeltem Wechsel verwendet:

4 4 3 4 4 3 4 4 3 4 4 3
a a b c c b d d b e e b

Die Alliteration ist wie in WL. 8 konsequent durchgeführt.

Die Reime sind im ganzen rein.

Ein ganz anderer Ton klingt uns in dem folgenden Gedichte entgegen, ein Ton, wie wir ihn noch in keinem der bisherigen Lieder angetroffen haben.

Des Dichters Reue [WL. 4]

(Wifsmann 215/216; Brandl 626; Schofield 447).

Der Dichter vergiefst Tränen der Reue über die ungerechten Angriffe, welche er in Liedern gegen die Damen gerichtet hat. Er gibt vor, gegen das „bok of leuedis loue“ verstofsen zu haben, und sucht nun in diesem Liede sein Unrecht wieder gut zu machen. Und was ihn zu diesem Schritte bewegt, ist die Erkenntnis, dafs ein Weib (Maria) alle Sünde von der Welt genommen hat: Seitdem sie geboren ist, gibt es keine Falschheit mehr in der Welt. Keine Frau ist so schlecht, dafs sie um ihrer Taten willen Tränen vergiefsen

müsste; nein, alle leben ohne Makel. Das sieht der Dichter ein und bittet die Frauen wegen seiner 50-fachen Lügen, die er in Liedern verbreitet, fufsfällig um Verzeihung. Um der Jungfrau, dieser mächtigen, milden Magd willen, „þat ous haþ cast from cares colde", gelobt der Dichter, es von nun an stets mit den Frauen zu halten und immer nur ihr Lob singen. Im Schlufs preist der Verfasser einen gewissen „Richard", der ihm als Muster in der Behandlung der Frauen vorschweben solle; er nennt ihn „rykening of rym and ron", er lobt ihn als Menschen, Ritter und Clerc und wünscht ihm ferner Glück bei den Damen.

Wie wir gesehen haben, spielen geistliche Elemente in dem Gedichte eine grofse Rolle; und es ist leicht zu erkennen, dafs wir es gar nicht mit einem ernst gemeinten Liede zu tun haben. Böddeker bezeichnet es passend als Ironie. An vielen Stellen tritt der Spott des Dichters deutlich hervor. So vor allem am Schlufs; wir mögen uns vorstellen, dafs jener Richard, gegen den der Verfasser polemisiert, ihn wegen seiner gegen die Damen gerichteten Lieder angegriffen hat. Für die Auffassung des Gedichtes als Ironie spricht ferner die eigentümliche Mischung geistlicher und weltlicher Elemente. Die geistlichen Elemente, die in solcher Ausdehnung bisher in keinem der weltlichen Lieder zu finden waren, erscheinen mit den weltlichen Elementen in enger Verkettung, so dafs das Geistliche manchmal nur schwer von dem Weltlichen unterschieden werden kann. Überhaupt zeigt der Verfasser in der Durchführung der Ironie durch das ganze Lied grofses Geschick. Die fingierte Reue, das übertriebene Lob des Gegners, die zu satirischem Zweck erfolgte Verbindung von weltlichen und geistlichen Elementen und endlich das vermeintliche Lob der Frauen, alles das ist kunstvoll zu einem wirkungsvollen Ganzen verbunden. Somit stellt das Gedicht nur mehr einen neuen Angriff gegen die Frauen dar und kann als Gegenstück zum vorher behandelten Liede WL. 9 betrachtet werden, das geradezu die Frauen in Schutz zu nehmen suchte.

Stilistisch möge zunächst noch einmal hervorgehoben werden die parodische Wirkung durch die Verbindung der Gegensätze: weltlicher und geistlicher Elemente. Auch sonst

werden Gegensätze angewandt, um die Wirkung zu erhöhen. Die sich einstellenden Übertreibungen sind für den satirischen Zweck des Gedichtes sehr angebracht. Passende Vergleiche stellen sich ein. Von der Inversion wird ausgiebiger Gebrauch gemacht (vgl. auch Form: Konkatenatio).

Was die Form angeht, so sind 4-Takter kreuzweis reimend zu einem 8-zeiligen Aufgesang verbunden, dem sich vier ebenfalls kreuzweis reimende 3-Takter als Abgesang anschliefsen. Die Strophe hat also das Schema:

4 4 4 4 4 4 4 4	3 3 3 3
a b a b a b a b	c d c d

Alliteration ist überaus reich und konsequent durchgeführt. Konkatenatio findet sich ständig sowohl beim Übergang der Strophen als auch bei der Verknüpfung von Auf- und Abgesang.

Die Reime sind im ganzen rein.

Wieder einen anderen Ton, der aber immerhin dem satirischen des vorigen Liedes ähnlich ist, schlägt WL. 13 an; der Preis der Frauen wird jedoch mit keinem Worte erwähnt.

Der Mann im Monde [WL. 13]

(Köhler, Anglia II, 137; Brandl 626; Holthausen, Anglia XV, 189).

Anknüpfend an die Sage vom Mann im Monde, betrachtet der Dichter den Mond. Der Mann dort oben hat ein Bündel Dornenreiser gesammelt, das er auf einer Heugabel trägt. Da ihm nun der Feldhüter deswegen seine Kleider weggenommen hat, so steht er da in der bittersten Kälte und kann nicht fort. Kein Mensch hat ihn jemals sitzen sehen, er stützt sich auf seine Heugabel wie ein Franziskanermönch auf seinen Stab. Höhnisch ruft der Dichter dem Mann im Monde zu, er möge doch mit seinem Bündel heimgehen, wir wollten schon dem Vogt die Kleidung wieder abzutreiben wissen. Aber der Mann im Monde hört nicht: „Der Kerl scheint taub zu sein", sagt der Dichter, „so sehr man auch schreit, dafs einem die Zähne klappern, er hört nicht." Endlich bietet er ihm eine Weinpastete an: er müsse doch Hunger haben, „aber er will nicht herunter bevor der Morgen tagt".

Die Sprache des Gedichtes ist ungezwungen, die gewählten Vergleiche wirken unmittelbar. Direkte Rede ist reichlich verwendet und ruft lebendige Wirkung hervor. Der Ausdruck ist knapp, manchmal drastisch. Es sind die derben Töne der Volkspoesie, die wir vernehmen.

Formell ist das Gedicht in nationalen Langzeilen abgefafst, die zu 8-zeiligen, kreuzweis reimenden Strophen miteinander verbunden sind:

a b a b a b a b.

Alliteration ist in überaus reichem Mafse verwendet, aber „noch mehr verwildert als im WL. 6“ (Schlüter 362).

Die Reime sind im ganzen rein, einige derselben werden durch schwebende Betonung ermöglicht.

Ergebnis der Betrachtung der weltlichen Lieder des 13. Jahrhunderts.

Die weltliche Lyrik des 13. Jhs. ist vor allem Liebespoesie, doch spielt der Preis der Geliebten nur in wenigen Gedichten die Hauptrolle (WL. 1. 5. 10). Vielfach wird nur ganz kurz, in schlichten Worten auf die Schönheit der Dame Bezug genommen, und meistens ist dieser Preis eng mit anderen Motiven verwoben. Das individuelle Moment steht bei den meisten Gedichten im Vordergrunde. Die verschiedensten Temperamente lernen wir unter den Verfassern der Lieder kennen. Wir finden Dichter, welche in ihrem Kummer leicht verzagen, wie auch solche, die ihren Gram übertreiben, so dafs ihr Schmerz erkünstelt anmutet. Wieder andere huldigen einer ernsteren Lebensauffassung und neigen zu Betrachtungen; unter diesen ernsteren Naturen gibt es aber auch solche, die ihren Schmerz wirklich glaubhaft zum Ausdruck zu bringen wissen. Ihnen gegenüber stehen die Vertreter einer froheren Lebensführung. Unter ihnen meinen es einige überhaupt nicht aufrichtig mit der Liebe; andern hingegen ist es gröfserer Ernst mit ihrem Werben, sie schildern ihre Trauer ungekünstelt, lassen aber den Mut nicht sinken und hoffen auf Erfüllung ihres sehnlichsten Wunsches; sie sind zufrieden mit ihrem Lose trotz ihrer unglücklichen Liebe. Manche jedoch, in deren

Adern allzu leichtes Blut fliefst, schlagen geradezu einen lockeren Ton an oder wenden sich ironisch zum Angriff gegen die Frauen.

Ein Gedicht, WL. 13, hat es überhaupt nicht mit Frauenlob zu tun. Hier kommt ein ganz anderer Gegenstand zur Behandlung; das Gedicht enthält eine satirische Betrachtung des Mondes, anknüpfend an die Sage vom Mann im Monde, in derben, drastischen Ausdrücken.

Irdisches spielt natürlich in der weltlichen Lyrik eine bei weitem gröfsere Rolle als in der geistlichen. Für uns sind solche Gedichte von besonderem Interesse, in denen der Verfasser an ein persönliches Erlebnis anknüpft (WL. 5. 11. 6). Wie aber in der geistlichen Lyrik das Irdische, so sind umgekehrt für die weltliche Lyrik geistliche Elemente von Bedeutung. Im grofsen ganzen finden sie sich nicht allzu häufig; eine gröfsere Rolle spielen sie jedoch, wo es sich um einen satirischen Zweck handelt, wie in WL. 4.

Wieder ein Hauptcharakteristikum der weltlichen Lyrik ist endlich die Verherrlichung der Natur. Einige weltliche Lieder werden wie die geistlichen durch eine Naturschilderung eingeleitet, die stets mit den übrigen Gedanken des Gedichtes kunstvoll verwoben ist (WL. 2. 12. 9). Hierher ist auch WL. 10 zu rechnen, wo der naturschildernde Refrain auch dem ganzen Liede vorangestellt wird. Ein Gedicht, das fast völlig in Naturbetrachtung aufgeht, ist WL. 8, aber da wird doch die Liebesklage auch nicht gänzlich vernachlässigt, sie wird geschickt mit der Naturschilderung verwoben. Das einzige Gedicht des 13. Jahrhunderts, welches ausschliefslich der Natur gewidmet ist, ist das berühmte Kuckuckslied.

Was den Stil betrifft, so sind Gedichte, die uns durch Weitschweifigkeit ermüden oder deren Geschraubtheit uns lästig wird, nur verhältnismäfsig selten unter den weltlichen Liedern. Meist sind die Stilmittel geschickt verwendet. In der Wirkung ist Einfachheit und Schlichtheit das Vorherrschende. Von Bildern und Vergleichen wird mafsvoller Gebrauch gemacht, sie sind gröfstenteils gut gewählt. Durch Verwendung der direkten Rede und rhetorischen Frage wird Lebhaftigkeit hervorgerufen. Rede und Gegenrede in

ständigem Wechsel ist manchmal sehr wirkungsvoll. Anapher und Inversion treten nur gelegentlich auf. Auch die Allegorie spielt eine gröfsere Rolle nur in einem Gedicht (WL. 10). Beteuerungen des Dichters stellen sich meist am rechten Orte ein. Übertreibungen werden besonders bei nicht ernstgemeinten Gedichten (WL. 4. 13) mit Geschick verwendet; in WL. 13 ist der Ausdruck knapp und drastisch zugleich.

Hinsichtlich der Form zeigt folgende Zusammenstellung die Verwendung der verschiedenen Strophenformen:

I. Paarweis gereimte Gedichte: Kuckuckslied (?).
II. Einreimige 4-zeilige Strophen: WL. 12. 11.
III. Kreuzweisreimige 8-zeilige Strophen: WL. 6 (Str. 2 und 7 4-zeilig), WL. 13.
IV. Schweifreimstrophen: 12-zeilig: WL. 5. 8. 9.
V. Kompliziertere Strophen:
   a) variierte Schweifr.: WL. 3. 7.
   b) kreuzweisr. + Schweifr.: WL. 2.
   c) erweiterte Schweifr.: WL. 10 (8-zeil. + 4-zeil. Refrain). erweiterte kreuzweisr.: WL. 4 (8-zeil. + 4-zeil. Geleit).
   d) sonstige Kombinationen: WL. 1. 14.

Hieraus geht hervor, dafs die komplizierten Strophenformen in der weltlichen Lyrik verhältnismäfsig häufig zur Verwendung gelangen.

Folgende Versmafse sind bei den weltlichen Liedern in Gebrauch:

Septenare: Kuckuckslied; WL. 12. 11.
3-Takter: WL. 3.
4- + 3-Takter: WL. 5. 10. 2. 8. 9.
4-Takter + 3-Takter: WL. 4.
4- + 2-Takter: WL. 7.
4- + 3-Takter, 5-Takter, 7-Takter: WL. 14.
Nationale Langzeile: WL. 1. 6. 13.

Die Alliteration findet sich in sämtlichen weltlichen Gedichten; sie ist vielfach beabsichtigt und konsequent durchgeführt. Besonders interessant ist die Behandlung des Stabreims in Gedichten, die in der nationalen Langzeile abgefafst

sind (WL. 1. 6. 13). Die Stellung der Stäbe ist da überall recht willkürlich und nicht den alten Alliterationsgesetzen entsprechend. Ganz besonders verwildert ist sie in WL. 13.

Konkatenatio der Strophen finden wir in einzelnen Gedichten durchweg, in WL. 4 wird sie sogar ständig zur Verknüpfung von Auf- und Abgesang verwendet.

Die Reime in der weltlichen Lyrik sind im grofsen ganzen rein.

Schlufs.

So sind wir denn mit der Betrachtung der Lyrik des 13. Jahrhunderts zum Abschlufs gelangt. Unsere Untersuchung hat uns über Motive, Stil und Form der einzelnen Gedichte unterrichtet, die Ergebnisse aus der Einzelbetrachtung haben wir bei der geistlichen Lyrik stets am Schlufs jeder Periode, bei der weltlichen Lyrik am Ende der ganzen Betrachtung zusammengestellt.

Wenden wir nun noch einmal den Blick zurück, vor allem zum Zweck des Vergleichs der weltlichen und geistlichen Lyrik, so erkennen wir, dafs eine sehr häufig auftretende Gleichartigkeit bezw. Ähnlichkeit die weltlichen Lieder mit den geistlichen verbindet. Gleichartigkeit zeigt sich vor allem hinsichtlich des Stils und der Form, so dafs hier besondere Eigentümlichkeiten der weltlichen Lyrik sich kaum aufzeigen lassen. Gleichartigkeiten oder doch Ähnlichkeiten bestehen aber auch bei den Motiven. Handelt es sich in der geistlichen Lyrik um den Preis der göttlichen Wesen (Mariae, Jesu oder Gottes), so haben wir es in den weltlichen Liedern meist mit dem Preis der Geliebten zu tun. Kommt dort das individuelle Moment zum Ausdruck in der Klage des Dichters über unnütz angewandtes Leben, Sündhaftigkeit und dergl., so wird es hier gebildet durch die Klage des Verfassers über die Aussichtslosigkeit seiner Liebe. Den weltfremden Naturen der geistlichen Lyrik entsprechen in den weltlichen Liedern solche, die ihren Schmerz übertreiben, so dafs er erkünstelt anmutet. — Spielte in der geistlichen Lyrik das Irdische schon eine gewisse Rolle, so wird ihm in der weltlichen

Lyrik ein viel gröfseres Interesse zugewandt. Das ist ja natürlich: das Weltliche, das Irdische ist ja das eigentliche Lebenselement der weltlichen Lyrik. Doch wie in der geistlichen Lyrik das Weltliche nicht fehlte, so finden wir umgekehrt in der weltlichen Lyrik auch geistliche Einschläge. Solche geistlichen Elemente werden besonders da herangezogen, wo es sich darum handelt, einem Gedichte satirischen Charakter zu verleihen. Dafs ferner in der weltlichen Lyrik mehr als in der geistlichen die Natur zum Gegenstande der Behandlung gewählt wird, ist auch selbstverständlich. Die Natur ist nächst der Liebe das Hauptgebiet für die dichterische Behandlung in der weltlichen Lyrik. Doch ist die Naturbetrachtung keineswegs immer Selbstzweck, sondern dient wie in der geistlichen Lyrik meist nur dazu, ein Gedicht einzuleiten, einem Liede die Grundstimmung zu verleihen. Aber auch solche Gedichte, die ausschliefslich Naturbetrachtung enthalten, fehlen nicht ganz.

Nun noch ein Wort über den Wert der me. Lyrik. Wir dürfen hier natürlich nicht unsere modernen Mafsstäbe anlegen wollen. Aber wir brauchen unsere Anforderungen nicht einmal allzu weit herabzuschrauben, um zu einem richtigen Werturteil zu gelangen. Gewifs findet sich manches in der me. Lyrik, was unserm heutigen Geschmack nicht mehr zusagt, so die Gleichförmigkeit in der Wahl und Behandlung der Motive. Dennoch werden wir entschädigt durch einige kostbare Perlen, die sich sowohl in der geistlichen wie in der weltlichen Lyrik vorfinden, und die wert sind, auch aufserhalb des literaturgeschichtlichen Zusammenhangs gekannt zu werden und nicht im Dunkel ferner Jahrhunderte zu verschwinden. Es ist zwar schwierig, aus der immerhin beträchtlichen Anzahl schöner Gedichte eine Auslese der besten zu treffen, aber trotzdem sei es gewagt, hier auf die schönsten Stücke hinzuweisen:

Von geistlichen Liedern seien hervorgehoben:

A lutel sooth sermun (OEM. 25).
A Luveron (OEM. 10).
A Song on the Passion (OEM. 30).
Winter wakeneþ al my care (GL. 6).
I syke when y singe (GL. 11).

When y se blosmes springe (GL. 7).
Now skrinkeþ rose & lylie flour (GL. 12).

Von weltlichen Gedichten:

The Cuckoo song.
Frühlingslust und Frühlingsliebe (WL. 8).
Heimliche Liebe (WL. 7).
Erhörung (WL. 11).

M hten diese Lieder niemals in Vergessenheit geraten!

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

BINDING SECT. AUG 18 1966

PR
351
M84

Müller, Alexander
Mittelenglische geistliche und weltliche lyrik des XIII. jahrhunderts

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 13 24 10 001 2